Fritz Stavenhagens Bauernkomödie „De dütsche Michel".

Entstehungsgeschichte und Würdigung nach Form und Gehalt.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde der Hohen Philosophischen Fakultät der Universität Rostock

vorgelegt von

Walter Johannes Schröder

aus Rostock.

1934

Günthers Buchdruckerei, Saalfeld Ostpr.

Referent: Prof. Dr. H. Teuchert.

Tag der mündlichen Prüfung: 17. Juli 1933

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen Eltern

Inhalt

Seite

Literaturverzeichnis IX

I. Teil.

Entstehungsgeschichte

Kapitel 1.
Uebersicht über die Handlung 1

Kapitel 2.
Entwürfe und Fassungen des „D. M."
a) Quellen und Forschung 6
b) Erste Entwürfe 7
c) Die hochdeutschen Fassungen . . . 14
d) Die Niederdeutschen Fassungen . . 27

Kapitel 3.
Innere Entwicklung. Literarische Vorbilder 33
a) „Lügen", „Hans Harlekin" 34
b) „Der deutsche Michel" 41
c) „Die Bauern" 48
d) „De dütsche Michel" 50

II. Teil.

„De dütsche Michel" Form und Gehalt.
Einleitung: Aufgabe, Methodisches . . . 53

Kapitel 1.
Bau des Dramas
a) statisch 54
b) dynamisch 59

Kapitel 2.
Kritik der Handlung 63

Kapitel 3.
Personen 69

Kapitel 4.
Kunstmittel
a) Sprache 74
b) Stil 77
Kapitel 5.
Gehalt
a) Besitz 78
b) Soziales 82
c) Recht 84
d) Religion 85
e) Leben und Tod 86
f) Problem 87
Kapitel 6.
Humor 95
Kapitel 7.
Beziehung von Gehalt und Gestalt . . . 99
Kapitel 8.
Versuch einer Typenbestimmung 101
Anhang: Tabelle 104

Literaturverzeichnis.

Quellen: Vgl. S. 6 f.

A. Strempel: Zu Stavenhagens Dramen „De dütsche Michel" und „Mudder Mews", Zeitschrift „Quickborn", 19. Jhg. Nr. 3, 1926, Heft 3, Hamburg; S. 67 ff.
Zur Vorgeschichte des „Dütschen Michel" „Quickborn", 23. Jhg. Nr. 2, 1930, Heft 1, S. 49 ff.

A. Becker: Stavenhagen und seine Stellung in der Entwicklung des deutschen Dramas. Oldenburg 1927.

C. Stolle: Fritz Stavenhagens „Mudder Mews". Diss. Marburg 1926.

Ad. Bartels: Fritz Stavenhagen. Eine ästhetische Würdigung. Dresden und Leipzig 1907.

Hans Franck: in: „Die schöne Literatur", herausgeg. von Zarnke, 1907.

Paul Wriede: Fritz Stavenhagens Leben.
„Quickborn" 2. Jhg. Nr. 4, Juni 1909, S. 98 ff.

W. Stammler: Geschichte der niederdeutschen Literatur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Leipzig und Berlin 1920.

O. Weltzien: Das nd. Drama. Sein Werden in Dichtung und Darstellung. — Beiträge zur Geschichte der nd. Dichtung, herausgeg. von Ernst Püschel, Bd. 3, Rostock 1913.

Fr. Schön: Geschichte der deutschen Mundartdichtung. Freiburg. Br. 1920.

Herm. Jellinghaus: Niederdeutsche Bauernkomödien des 17. Jhdts. herausgeg. von H. J. = Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart CXLVII, Tübingen 1880.

Nd. Jahrbuch = Jahrbuch des Vereins für nd. Sprachforschung, Jhg. II, 1876; VII, 1881.

K. Th. Gaedertz: Das niederdeutsche Schauspiel. Zum Kulturleben Hamburgs. 2. Auflage, Hamburg 1894.

„De düdische Schlömer" herausgeg. von Joh. Bolte, Leipzig 1889.

Leoncavallo: „Der Bajazzo"

Johann Nestroys Werke. Herausgeg. von Ludwig Gottsleben. Berlin, Leipzig und Wien 1892.

Ferdinand Raimunds sämtliche Werke. Ausgabe von Carl Glossy und August Sauer. 3 Bde. Wien 1881.

John Brinckmanns plattdeutsche Werke. Herausgegeben von der Arbeitsgruppe der Plattdeutschen Gilde zu Rostock. 5. Bd. Greifswald 1929.

Karl Holl: Geschichte des deutschen Lustspiels. Leipzig 1923.

Oskar Walzel: Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. In: Handbuch der Literaturwissenschaft, herausgeg. von O. Walzel, Berlin-Neubabelsberg o. J.

I. Teil

Kapitel 1

Uebersicht über die Handlung.

Fritz Stavenhagens Bauernkomödie „De dütsche Michel" erschien im Jahre 1905. Sie ist ein fünfaktiges Drama, der Schauplatz ist Mecklenburg im Jahre 1852.

Der erste Akt zeigt einen Festsaal im Schlosse des Grafen Malling. Er beginnt mit einer Exposition. Sie legt in geschickter Form die Vorgeschichte der Handlung klar. Der Bauer Werner, dessen Hof von dem alten Grafen, dem Vater des jetzigen, widerrechtlich enteignet worden war, kehrt nach dessen Tode von Amerika, wohin er ausgewandert war, zurück. Frau und Kinder sind vor Kummer über den Verlust der Heimat gestorben. Jetzt will er beim jungen Grafen, der am heutigen Tage die Herrschaft antritt, versuchen, sein Eigentum zurückzubekommen. Der Baron, ein Verwandter des Grafen und früherer Pastor, hat 10 Jahre lang für seinen Neffen die Güter verwaltet. Er hat Werners Hof neu hergerichtet und für seinen Besitzer gerettet. Werner erfährt all dies durch Franz, den Diener des Grafen; dieser veranstaltet zur Feier seiner Großjährigkeit ein Fest, zu dem alle Bauern geladen sind. Drei Tage lang soll es dauern und jeder, der kommt, soll bewirtet werden.

Die Bauern der Grafschaft sind schon erschienen; Werner begrüßt sie nacheinander. Sie alle sind voll gespanntester Erwartung. Der alte Graf war ein Säufer und Wüstling; wie wird der junge sein? Bald kommt der Graf mit seinen Gästen, die er aus Berlin, wo er „op Schaulen" war, mitgebracht hat. Er hält eine Rede, in der er betont, daß er nun Herr seiner Güter ist; lange Jahre hat er darauf gewartet, jetzt aber will er auch tun und lassen, was ihm gefällt. Und nun beginnt ein tolles Zechgelage; bald sind alle angetrunken, der Graf am meisten. Und im Nebenzimmer wird gespielt. Ivenak, die einzige Dame unter den Gästen, spielt für den Grafen und verliert. Aber das bringt

diesen nicht aus der Stimmung. Die Bauern (Werner ist vor dem Erscheinen des Grafen fortgegangen, um den Baron aufzusuchen) spotten über die Jagdgäste; der Graf weist sie gemütlich zurecht, aber einer von ihnen, Maak, springt auf und will sich mit ihm schlagen. Ein anderer, Lüdering, beruhigt. Der Graf ist in bester Stimmung: „Heut wollen wir unsere Kraft nicht messen", meint er, „vielleicht später mal. Aber sollte es dazu kommen, glaubt nicht, daß ich jemals nachgeben werde." Jörns Antwort: „Wi ok nich", so spielerisch und gemütlich sie klingt, ist doch schon ein Hinweis auf spätere Verwicklungen.

In die Feststimmung tritt nun, ganz plötzlich, der Baron. Er warnt den Grafen, es nicht zu toll zu treiben, nicht die Arbeit vieler Jahre an wenigen Tagen zunichte zu machen. Aber der Graf hört ihn nicht. Er versucht, den Baron mit in das Fest zu ziehen, aber dieser lehnt ab und geht. Nach kurzer Zeit aber, während die Gäste das Lied vom Grafen von Luxemburg singen, kehrt er zurück. Er sieht, daß gespielt wird, erinnert an das Elend des alten Grafen, der durch seine Spielleidenschaft in Schulden geraten ist und fordert den Sohn auf, die Gäste hinauszuwerfen. Da empören sich diese und der Graf, stark betrunken, gefällt sich jetzt erst völlig in der Rolle des Herrn. Er beleidigt den Baron schwer. Seine Töchter soll er ihm bringen, damit er sich eine von ihnen zur Maitrese aussuche. Das bringt nun auch die Bauern auf. Sie alle schätzen den Baron: „Dat het he nich verdeint", ist ihr Urteil. Der Graf will weiter spielen, aber er hat kein Geld mehr. Einer der Jagdgäste, v. Maltzahn, der es ihm im Spiel abnahm, weist ihn auf seinen Grundbesitz hin, den er verspielen könne und auf den der Bauern, der ihm ja doch auch gehört. Nun bricht der Konflikt offen aus. Aber noch einmal wird er gehemmt. Der Graf will das Geld der Bauern nicht, er hat noch genug. Die Bauern werden es ihm von selber bringen, wenn er es einmal braucht. — Bettler sind im Hof, bekommen Geld und ziehen wieder ab. v. Maltzahn aber hetzt von neuem gegen die Bauern, deren Erregung ständig steigt. Sie werden schließlich so übermütig, daß der Graf sie zur Ruhe weist, und, da sie nicht folgen, den Zins wirklich fordert. Er fordert also nicht, weil er das Geld braucht, sondern weil er zeigen will, wer der Herr ist. Maak aber entgegnet ihm:

„Von uns hett kein Minsch wat tau fordern! Wi hebbt uns Schulden all betahlt!" Nicht einmal der alte, ruhige Lüdering erklärt sich bereit. Da verschärft der Graf seine Forderung noch; wer das Geld nicht bringt, bei dem tritt Rutscherzins*) ein. Lüdering versucht noch einmal, den Grafen umzustimmen. Es gelingt ihm nicht, und mit der Drohung, „wie kamt wedder!" ziehen die Bauern ab.

Die erste Szene des zweiten Aktes führt uns in die Wohnung des Barons. Damit sind wir auf einem Nebenschauplatz. Werner und den Baron verbindet ein besonderes Verhältnis: Werner hat den Baron, den seine Familie verstoßen hat, weil er seine Pastorenlaufbahn seiner Ueberzeugung geopfert hat, vor Jahren in sein Haus genommen. Der Baron seinerseits hat Werners Hof gerettet. — Es ist nun die Frage, wie der Konflikt gelöst werden kann, den der junge Graf heraufbeschworen hat. Der Baron will nicht glauben, daß der Büttel wirklich das Dekret, das Zins und Besthaupt fordert, herumgetragen hat. Er selber kann, nach der schweren Beleidigung, die ihm geschehen ist, nicht zum Grafen gehen und die Vermittlung versuchen. Werner muß es tun. — Tatsächlich kommt der Büttel mit dem verhängnisvollen Zettel. Der Baron meint, wenn der Graf den guten Willen nur eines einzigen Bauern sieht, dann wird er die Forderung sofort zurücknehmen. Werner schwankt noch; er will erst wissen, was der Graf dem Baron gestern angetan hat. Der Baron aber sagt nichts davon; er fürchtet, daß Werner dann den Zins nicht bringen wird. Endlich erklärt sich jedoch dieser dazu bereit. — Hanna, die Baronesse, liebt den Grafen; sie versucht, ihren Vater dazu zu bestimmen, aufs Schloß zu gehen. Als er ablehnt, geht sie selber.

II,$_2$ zeigt den Grafen in dem völlig durch die Spieler ausgeplünderten Schloß. Er ist in trübster Stimmung. Heimlich bereut er, daß er Rutscherzins und Besthaupt gefordert hat. Aber jetzt kann er natürlich nicht mehr zurück; er würde sich lächerlich machen. Da kommt Hanna. Sie fragt, was er ihrem Vater angetan habe; der Graf weiß nichts mehr davon, aber das Gefühl einer großen Schuld

*) Rutscherzins: Zins, der sich von Tag zu Tag verdoppelt. Vgl. Jacob Grimm: Deutsche Rechtsaltertümer, Leipzig 1899, — Bd. I, S. 534.

überkommt ihn. Hanna meint, er solle einfach zu den Bauern gehen und ihnen sagen, daß er eine „Dummheit" gemacht habe. Aber das kann er nicht. Ja, wenn er nicht der Graf wäre! Sie erinnert ihn an die Zeit ihrer Kindheit, wo sie sich geküßt haben, und als nun die Liebe mit aller Macht sein Gefühl ergreift, ist er gewillt, nachzugeben, wenn nur ein einziger Bauer kommt und den Zins bringt. — Dieser Bauer nun kommt wirklich. Werner tritt herein, als Hanna fort ist. Aber alle seine guten Vorsätze sind beim Anblick des Grafen erschüttert. Dessen Aehnlichkeit mit dem Vater ruft in Werner das Leid wach, und voll Verachtung und Wut wirft er das Geld auf den Fußboden. Der Graf jedoch ist so erfreut darüber, daß er die Beleidigung nicht fühlt. So einfach soll er aus dieser fatalen Lage befreit werden! Werner aber beginnt zu sprechen von früheren Zeiten, wie der alte Graf ihn gequält habe. Jetzt erst schlägt des Jungen Gefühl um: „Laßt meinen Vater in Ruh", schreit er und greift in sinnloser Wut zu dem Gewehr. Werners Mission ist also mißglückt. Er eilt zum Krug, wo die Bauern versammelt sind, um zu berichten. Da meldet Franz, daß draußen ein kranker Bettler sei. Er wird hereingeholt und erzählt, daß die Bauern ihn angeschossen hätten und daß er nun sterben muß. Sein Vater hat ihn einst fortgejagt; jetzt zieht er umher und singt Lieder. Einen Wunsch hat er noch: nicht „wie ein Hund" begraben zu werden. Der Graf verspricht ihm ein gräfliches Grab und der Bettler stirbt. Da kommt dem Grafen plötzlich ein Gedanke: Er will fortgehen, den Toten in seine Kleider hüllen und ihn als Grafen ausgeben lassen. So wird er ein vornehmes Grab bekommen. Er selbst aber wird später, wenn die Gemüter sich beruhigt haben, zurückkehren und die Verwechslung aufklären.

Der dritte Akt spielt in der Schenke und zeigt nur die Bauern und später den Baron. Sie sitzen alle zusammen und trinken und warten auf den Büttel Pommerenk, der das Dekret mit der Verordnung des Grafen bringen wird.

Rodemann, der unbedenklichste der Bauern, tritt ein. Er hetzt sie auf, sofort aufs Schloß zu ziehen. Aber der Büttel ist noch nicht im Krug gewesen. Lüdering will das Dekret erst sehen, bevor er entscheidende Schritte unter-

nimmt. Schließlich aber gibt er doch nach: auf allen Höfen war Pommerenk, die Forderung des Grafen besteht, und also brechen sie auf. Jetzt kommt der Baron. Er hat den Zettel mitgebracht und versucht zu vermitteln. Die Bauern sollen die Waffen fortlegen; sie tun es schließlich. Sie wollen alle aufs Schloß ziehen, und da wird der Baron mit dem Grafen verhandeln. Inzwischen aber ist der schuftige Wirt gekommen. Er war beim Grafen, wollte sein Geld haben; der Graf aber hat ihn fortgejagt und gesagt, seine Rechnung sei zu klein; er solle morgen wiederkommen, dann sei all das Geld der Bauern sein. Das ruft große Empörung hervor, obgleich der Baron und auch Lüdering der Nachricht keinen Glauben schenken.

Nun aber kommt Werner und berichtet, was er erlebt hat. Da brechen die Bauern auf; der Baron stellt sich ihnen entgegen, wird aber überwältigt und läßt sich nun von Werner seinen Degen holen, um dem Grafen mit der Waffe beizustehen.

Der vierte Akt (im Schloß) schließt hier sofort an. Die Bauern stürmen herein, finden den toten Bettler im Bett des Grafen und lassen sich täuschen. Sie glauben wirklich, es sei der Graf selber. Franz gibt kurzen Bericht. Sofort schlägt die Stimmung der Bauern um. Der Baron braucht nicht einzugreifen. Alle haben große Ehrfurcht vor der Leiche, der Tod ist ihnen heilig. Nur der Wirt ist noch nicht zufrieden; er will den Grafen noch einmal töten und legt auf die Leiche an. Da straft ihn voller Empörung der alte Lüdering. Voller Scham werfen alle ihre Waffen aus dem Fenster. Niemand kommt auf den Gedanken, daß der Tote nicht der Graf sein könne, und Hanna, die den wahren Sachverhalt merkt, wird für verrückt erklärt.

Die zweite Szene des Aktes spielt zur nächtlichen Stunde unter den großen Eichen des Dorfes. Die Bauern finden sich nacheinander ein und alle, bis auf Rodemann, beschließen, soviel von dem geforderten Zins zu bringen, als sie entbehren können. Dem Toten wollen sie gern geben, was sie dem Lebenden geweigert haben. Rodemann, der ohne Ehrfurcht von ihm spricht, wird von allen verachtet. Versöhnliche Stimmung herrscht; sogar Pommerenk bekommt einen neuen Uniformrock, da die Bauern den alten zerrissen haben.

Der fünfte Akt gibt die endgültige Lösung. Die Bauern kommen von der Beerdigung des vermeindlichen Grafen zurück und an einem Schauspielgerüst vorbei. Auf diesem geht eine Handlung vor sich, deren Personen der Graf und Franz sind. Der Graf will sich auf diese etwas possenhafte Weise den Bauern zu erkennen geben. Er spielt sich selber; was er den Bauern im 2. Akt nicht sagen konnte, sagt er ihnen jetzt: daß er schlecht gehandelt hat und daß er bereut. Die Bauern aber sind empört über den Schauspieler, der es wagt, ihren guten Grafen zu beschimpfen. Sie schlagen ihn, auch noch, nachdem er sich ihnen als der Graf selber zu erkennen gegeben hat. Aber niemand von ihnen weiß recht, ob es nun wirklich der richtige Graf ist; erst Hanna und der Baron, die ihn befreien, klären die Sachlage auf. Sie bringen den Ohnmächtigen ins Schloß und die Bauern gehen halb ärgerlich darüber, daß der Graf sie so getäuscht hat, halb lachend über die verabreichten Prügel ins Wirtshaus.

Kapitel 2

Entwürfe und Fassungen des „D.M.".

a) Quellen und Forschung.

Die Hauptquelle für jede Stavenhagenforschung bildet das sogenannte „Stavenhagenarchiv", das sich in der Hamburgischen Staats- und Universitätsbibliothek befindet. Mit viel Liebe ist es von Paul Wriede zusammengetragen worden. Es enthält den gesamten Nachlaß des Dichters. Der Besitzerin des Archivs bin ich für die Erlaubnis zur Benutzung desselben, dem Direktor der Bibliothek, Herrn Prof. Dr. Wahl, für freundliche Hilfe zu Dank verpflichtet.

Als zweite Quelle kommen Briefe Stavenhagens in Betracht, die ebenfalls Paul Wriede in Abschriften gesammelt hat. Außerdem gibt es noch eine Briefsammlung,

die die Stavenhagengesellschaft zusammengetragen hat[1]). Beide befinden sich ebenfalls in der Staats- und Universitätsbibliothek in Hamburg.

Ueber die Entstehung des „Dütschen Michel" ist bisher wenig erforscht. Der einzige, der sich m. W. damit befaßt hat, ist A. Strempel. In der Zeitschrift „Quickborn" gab er eine kurze Darstellung[2]), die sich auf Quellenstudium im „Stavenhagenarchiv" stützt. Sie soll jedoch, wie der Verfasser bemerkt, teilweise nur Vermutung und Anregung geben. — Weiter findet sich in der gleichen Zeitschrift[3]) ein Beitrag zur Vorgeschichte des Stückes. Strempel veröffentlicht hier einen Brief, den Stavenhagen an den Grafen Plessen schrieb, und dessen Antwort; dazu Notizen Paul Wriedes und einen Brief des Großherzoglich Mecklenburgischen Kabinettes, der die Ablehnung einer Aufführung des „D. M." im damaligen Schweriner Hoftheater enthält.

Ich danke Herrn Dr. Strempel für die freundliche Ueberlassung der vollständigen Handschrift[4]) des Vortrages, aus dem die oben erwähnte Arbeit[5]) einen Auszug darstellt.

b) Erste Entwürfe.

Wann und durch welche Anregung Stavenhagen zum ersten Mal der Gedanke gekommen ist, eine Bauernkomödie, wie sie der „D. M." darstellt, zu schreiben, läßt sich nicht mehr feststellen. Der Stoff der Komödie stammt z. T. aus der Familientradition der Stavenhagen. Die Mutter des Dichters, eine geborene Werner, stammte aus dem Dorfe Wackerow bei Stavenhagen in Mecklenburg-Schwerin. Ihre Eltern besaßen dort einen Bauernhof, der ihnen jedoch von dem Grafen Plessen in Ivenack in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts auf nicht ganz

1) „Briefe von und an Stavenhagen, Geschenk der Stavenhagengesellschaft." Briefe aus dieser Sammlung sind durch ein x bezeichnet.
2) zu Stavenhagens Dramen „De dütsche Michel" und „Mudder Mers" — 19. Jg., Nr. 3, Hamburg 1926, S. 67 ff.
3) „Quickborn", 1930, Heft 1, S. 49 ff. — 23. Jg., Nr. 2.
4) zitiert: Strempel: Msc.
5) a. a. O. 1926.

rechtmäßige Weise genommen wurde. Jedenfalls fand ein Prozeß statt, den der Graf gewann[6]). Sicher hat die Mutter des Dichters oft und ausführlich aus den Tagen erzählt, als ihre Eltern den alten Besitz verlassen mußten.

Wir wissen nun, daß Stavenhagen diesen Stoff in einem Roman bearbeiten wollte. Am 24. 6. 1901 schrieb er an den Grafen Plessen einen Brief, in dem er diese Absicht ankündigte und um Aufklärung der näheren Verhältnisse bat. Diesen Brief hat A. Strempel veröffentlicht[7]). Ich gebe deshalb nur einen Auszug wieder:

> „Es handelt sich um die Geschichte des Wernerschen Hofes zu Wackerow. Etwa um 1860 wurde er dem damaligen Besitzer, der ihn aus der Verschuldung herausgearbeitet, seinen Wert fast um das Vierfache erhöht, plötzlich genommen, in dem Augenblick, als er sich ein neues Gebäude aufzuführen leisten wollte, wofür er mit seiner Frau und seinen zahlreichen Kindern sich Tag und Nacht abgerackert und geschuftet hatte, genommen, um der Witwe Köppen übergeben zu werden, deren Mann ihn vor 17 Jahren von den Brüdern des Besitzers für ein Spottgeld gekauft hatte. Von meiner Mutter, geb. Rieke Werner, ist es nie verschmerzt und nie vergessen!"

Wriede schreibt dazu[8]):

> „Der Vater der Frau Friederike (Stavenhagens Mutter) war Bauer. Er bewirtschaftete den Hof Wackerow als Erbpächter, wurde durch ein Familienzerwürfnis um den Hof gebracht und mußte ihn schließlich verlassen, obwohl der Baron v. Oertzen, der Vermögensverwalter des Grafen Plessen, sich auf seine Seite stellte."

Die Absicht, einen Roman über diesen Stoff zu schreiben, muß Stavenhagen sehr bald aufgegeben haben. Es findet sich im Nachlaß nicht die geringste Spur davon. Ob der Stoff sonst noch in irgend einer der vielen Erzählungen, die im Nachlaß ruhen, verwendet worden ist,

---

6) Leider gibt es die Prozeßakten nicht mehr. Auf meine Anfrage beim Amtsgericht in Stavenhagen wurde mir mitgeteilt, daß sie wahrscheinlich vernichtet worden seien.

7) „Quickborn" 1930, Heft 1, S. 49 f.

8) Paul Wriede: F. Stavenhagens Leben. „Quickborn" 1909 Nr 4, Seite 98.

habe ich nicht untersuchen können.

Dieser „Werner-Stoff" aber, wie wir ihn nennen können, ist vereinigt worden mit einer Komödie, deren Entwurf im Nachlaß enthalten ist. Es ist eine, wie es heißt, „alte Komödie", betitelt: „Lügen".

„Hauptidee: Ein heruntergekommener Edelmann wettert gegen die Lüge, gegen alle Hohlheit und Phrase. Sein Weib ist die derbste Lügnerin: Josefine, eine getaufte Jüdin. Da sie durch die Taufe nicht zur Christin geworden und eine Jüdin zu sein aufgehört hat, ist sie nichts, also schon ihre Existenz eine Lüge! Der Edelmann, um seiner alten, kranken Mutter Freude zu machen, — lügt. Er arbeitet sich selbst durch dies Lügen immer weiter hinein; seine Mutter hat den scharfen, phantasievollen Geist alter[9]) Frauen; um nicht etwas vorhergesagtes selbst als Lüge zu bezeichnen, muß er immer zugeben, wie sein Gut wächst, er die Schulden abbezahlt usw. Doch in der Tatsache geht eben alles zurück. Höhepunkt, wie sein Lügengebäude zusammenstürzt.

Personen:
Karel
Josefine
Mutter Karels
Gutspersonal
Söffel."

Die Beziehung zum späteren „D. M." wird sofort wahrscheinlich, wenn wir die nächste Stufe der Entwicklung betrachten. Die Komödie „Lügen" ist nie geschrieben worden. Dafür hat sich der Dichter einer anderen zugewandt, die aber ebenfalls über einen Entwurf nie hinaus kam. Dieser Entwurf heißt:

„Hans Harlekin"[10]).

„Eine derb[11])-deutsche Durschnittskomödie in 6 Ein- und 7 Abschnitten, mit Gesang, Tanz und Trommelwirbel. Mit frecher Benutzung aufgewärmter Ideen verschiedener verschimmelter Skribenten.

9) Es muß „alter" heißen, vgl. Strempel, a. a. O. 1930, S. 67.
10) zitiert: „H. H". I.
11) „derb" ist durchstrichen.

Ch.: Ein Krautjunker, dessen Gut durch Mausen, Haus durch Mäuse und Kraut durch Hasen auf den Hund gekommen.

Schulten: Sehr alter Mann, lacht stets, wenn er geht, aber er geht selten.

Fleuten-Stöffing: Pfeift auf alles, hat ein Auge auf des alten Wirts junge Tochter, — das andere ist ihm bei der letzten Auskehr eingeschlagen.

Margot — warum hast du mich verlassen? Eine getaufte Jüdin zum Aufziehen.

1. Muß ihn zeigen; Schlemmen und Prassen. Ulk gegen die Bauern.
2. Im Wirtshaus gegen ihn.
3. Aufnahme und Sterben des Bettlers in seinem Bette, Pastor und Tochter.
4. Schloßhof. Bauern gegen ihn, wollen sein Schloß stürmen mit Knitteln und Forken und Dreschflegeln. Als der Lärm am größten, hängt der Diener das Schild aus dem Fenster: Er ist soeben gestorben. Alles stimmt um: Er war doch gut, er war lustig. Er als Bettler spricht gegen den Toten.
5. Beerdigung. Der Pastor lobt ihn. Zwei seiner Verwandten fordern die Erbschaft.
   1. Seine kleinen Schuldner kommen mit Kränzen und Blumen und den quittierten Rechnungen.
6. Ein Fastnachtsspiel; er wird darin aufs schärfste verulkt und er — als Bettler — agiert am schärfsten. Man nimmt schließlich gegen den Bettler Partei, weil er übertreibt. Er muß sich zum Schluß zu erkennen geben.
7. Ein ruhiges Schlußbild. Aussicht, daß des Pfarrers Tochter ihm einst gehören wird."

Gewiß: von den „Lügen" bis zu diesem „Hans Harlekin" ist ein weiter Schritt. Trotzdem sind die Parallelen da:

Karel = Ch. (Christian?)

Josefine = Margot, beide getaufte Jüdinnen.

Söffel = Fleuten-Stöffing (?). Beide Male handelt es sich um einen heruntergekommenen Edelmann, jedes Mal spielt die Lüge eine Rolle: Beim Entwurf des „H. H." I steht nämlich:

„Ihr müßt stets sprechen, was klingt und wirkt.
Und wär' es Lüge; die nackte Wahrheit hat . . .
(selten Erfolg (?))"

Die Handlung der „Lügen" allerdings zeigt wenig Aehnlichkeit mit der des „H. H." I. Uebernommen ist nur, neben einigen Personen, die Umwelt, also der adlige Gutshof und seine zerrütteten Verhältnisse. Die Bauern spielen aber anscheinend schon eine Rolle; der Ausdruck: „Gutspersonal" weist darauf hin, er kann aber auch nur soviel wie „Dienstboten" bedeuten.

Die im 3. und 7. „Abschnitt" erwähnte Tochter des Pastors (später Hanna) ist wohl aus einem Stück übernommen worden, von dem nur der Titel erhalten ist:
„Ophelia, Skizze"
Hanna zeigt tatsächlich Züge von Shakespeares Gestalt[12]).

Zu dem „H. H." I ist nun erst der „Werner-Stoff" hinzugekommen. Es findet sich nämlich noch folgende Skizze:

„Hans Harlekin[13])
Niederdeutsche Bauernkomödie."
darunter:

„Herr Jeses, Mutter Warner[14]), wenn't ok nich god lätt, is dat doch god dür!
Nee, ick mag nichs eeten — mi makt Gram un Sorge satt."

Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir diese Aufzeichnung nach dem Entwurf zum „H. H." I ansetzen. Die Bezeichnung „niederdeutsche Bauernkomödie" berechtigt uns dazu, da sie wohl später, nicht aber vorher auftritt. Auffällig ist die plattdeutsche Sprache, die ja erst viel später angewandt wird.

Der Weg von hier zu den ersten Entwürfen des „Deutschen Michel" ist nicht mehr weit: Die 7 „Abschnitte" werden zu 5 Akten, aus „Ch." wird Graf Malling, Schulten ist Lüdering, Fleuten-Stöffing Jörn und Mar-

12) Vgl. Becker: Stavenhagen und seine Stellung in der Entwicklung d. deutschen Dramas, Oldenburg 1927 S. 39.
13) zitiert: „H. H." II.
14) nd. Form für Werner, noch in den ersten Fassungen des „D. M."

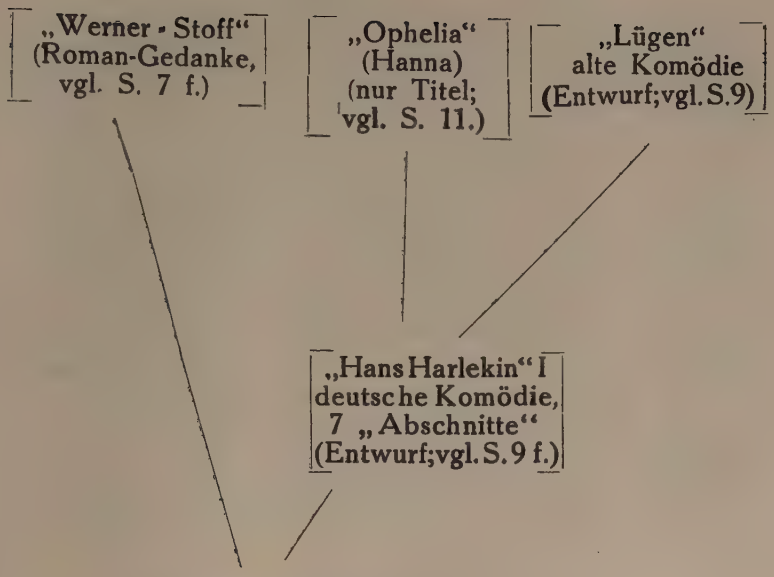
got Ivenak. Schon sind die späteren Gestalten in Umrissen erkennbar, jetzt ist auch die Handlung im Großen schon vorgezeichnet. Außerdem sind manche der Lieder in den ersten Fassungen des „D.M." schon zwischen den Aufzeichnungen zum „H. H." zu finden. Und wenn Jörn späterhin einmal zum Grafen sagt[15]):

„Her, du Hans Harlekin", so kann das eine Erinnerung an den alten Titel des Stückes bedeuten. Der „H. H." (I und II) ist also der erste Entwurf des „D. M.", der die vollständige Handlung schon zeigt. Vieles ist später noch umgestellt und verändert worden:

Das Schild, das der Diener aus dem Fenster hängt, (4. „Abschnitt"), wird später, allerdings mit anderer Aufschrift, von Franz über die Bühne gehängt (5. Akt). Der 5. „Abschnitt" fällt ganz fort. Auch daß Jörn ein Auge bei einer Schlägerei eingebüßt hat, wird nicht mehr erwähnt. Aber das wichtigste: Die Wandlung der Bauern nach dem angeblichen Tode des Grafen, finden wir hier schon vorgezeichnet und auch die Verkleidung des Bettlers und das Fastnachtspiel des 5. Aktes. Eins aber, und das ist ebenfalls bedeutsam, fehlt ganz: Die Zinsforderung des Grafen. Nichts in dem Entwurf läßt vermuten, daß sie gestellt wurde. Die Bauern sind also aus andern Gründen als im „D. M." gegen ihren Herrn aufgebracht. Sie verachten sein „Schlemmen und Prassen" (1. „Abschnitt") und der „Ulk" des Grafen empört sie. Weil er ein Verschwender ist und sie redlich arbeitende Menschen, deshalb entsteht der Konflikt.

Eine Skizze möge eine kurze Uebersicht über die Entwicklung geben. Der Vollständigkeit halber nehmen wir z. T. die Ergebnisse der folgenden Abschnitte voraus.

15) In der 1., hd. Fassung des „D.M."



„Der deutsche Michel“ Komödie, hd. vgl. S. 14 ff. — 4 Handschriften, Juli 1902—Frühjahr 1903

„Die Bauern“ Schauspiel, nd. vgl. S. 27 ff. — 2 Handschriften, Juli—August 1903

„De dütsche Michel“ niederdeutsche Bauernkomödie, vgl. S. 32 f — September—Oktober 1904

Eine genaue Datierung aller bisher erwähnten Entwürfe ist nicht überall möglich. Wann „Ophelia" und „Lügen" geplant waren, ist ungewiß, vielleicht im Herbst des Jahres 1901, da der „H.H." doch wohl unmittelbar darauf entworfen sein wird (s. u.). Der Romangedanke taucht, wie wir schon sahen[16]), im Juni 1901 auf. In den Wintermonaten 1901/1902 ist dann „H. H." entstanden Im November 1901 nämlich kündigt Stavenhagen eine Bauernkomödie an[17]), im Januar 1902 schreibt er, sie sei bereits begonnen[18]). Es kann sich hier aber nur um Entwürfe, nicht um Textniederschriften gehandelt haben, denn erst im Februar 1902 schreibt er, daß er hoffe, noch im Frühjahr mit der Niederschrift beginnen zu können[19]). Tatsächlich kam er erst etwas später, nämlich im Juni, dazu[20]).

Die Arbeiten des Winters also müssen der „H. H." I und II gewesen sein. Vielleicht auch „Lügen" aber darüber ist sicheres, wie gesagt, nicht zu ermitteln.

Da die letzte Fassung des „D. M." erst im Oktober 1904 abgeschlossen wurde, hat die Arbeit an dem Stück also rund drei Jahre gedauert.

c) Die hochdeutschen Fassungen.

Die erste, vollständige Fassung des „D. M." stammt aus dem Jahre 1902, und zwar hat Stavenhagen selbst auf dem Umschlag die genaue Datierung gegeben[21]):

„1902, München,
Juni: 20.—30. 1. Akt
Juli: 2.—4. Akt
August: 1.—13. 5. Akt ½
September 10.—25. Okt. zweite Hälfte

16) vgl. S. 8.
17) Brief vom 22. 11. 1901.
18) Brief vom 24. 1. 1902.
19) Brief vom 12. 2. 1902.
20) vgl. S. 14.
21) Außerdem auf einem Pappdeckel, der auch die genaue Datierung der „Mudder Mews" (September Oktober 1903), des „Rugen Hoff" (August—November 1903, Hamburg) und des „Piepers" (Juli—August 1900) enthält. Dadurch wird die obige, auch von Strempel (Quickborn 1926, Heft 3, S. 68) gebrachte Angabe, bestätigt.

Schluß Hamburg."

Zu dieser Fassung sind zwei Entwürfe vorhanden, die im Ganzen den später ausgeführten Handlungsverlauf schon zeigen, jedoch einige Abweichungen aufweisen. Der erste Entwurf lautet:

1. Akt: Fest beim Grafen mit den geladenen Bauern, Schwelgerei, zuletzt Ankündigung des Grafen wegen Zehnt und Besthaupt.
2. Akt: Im Krug. Bauern, Wirt, Handwerker reizen sich gegenseitig auf, den Grafen zu vertreiben. Baron will sie beruhigen, wird geschlagen.
3. Akt: Die letzten Spieler verlassen den Grafen: Szene mit der Baronesse, mit dem Bettler. Entschluß zur Verkleidung.
4. Akt: Ankunft der Bauern im Schloß, erfahren daß der Graf tot und fühlen Reue und Mitleiden. Dazukunft des verbundenen und hinkenden Barons. Umkehr der Bauern, bringen Zehnt und Besthaupt, die Weiber Blumen.
5. Akt: Szene mit Fastnachtspiel auf dem Markt. Der Bettler (Graf) als Hauptakteur.

Der zweite Entwurf befindet sich mitten in der Handschrift der ersten Fassung, am Schlusse des 1. Aktes. Er zeigt einige Veränderungen im Vergleich zum ersten:

1. Akt: Graf, Schloß, Saal.
2. Akt: 1. Baron; ärmliches, altes Bauernhaus, Werner. 2. Krug, Bauern.
3. Akt: Graf, Schloß, anderer Saal, ausgeraubt.
4. Akt: Graf, Schloß, anderer Saal, mit der Leiche des Bettlers.
5. Akt: Marktplatz mit dem Schauspielgerüst.

Es ist also in den zweiten Akt die Szene im Hause des Barons eingeschoben worden. Der Titel des 1. Entwurfs lautet[22]):

„Die Bauern (und ihr Michel)"
Komödie in 5 Akten.

Das in Klammern gesetzte ist von Stavenhagen gestrichen worden, und zwar, wie es scheint, später, vielleicht erst, als die 1. Fassung schon z. T. geschrieben worden war. Dort heißt nämlich das Stück:

22) Der 2. Entwurf zeigt keinen Titel.

(„Die Bauern") „Der deutsche Michel"
Eine Komödie in 5 Akten.

„Die Bauern" ist gestrichen worden. Erst der (anscheinend später hinzugefügte) Umschlag zeigt:

„Der deutsche Michel"
Eine Komödie in 5 Akten.

Diesen Titel tragen alle hd. Fassungen[23]).

Urfassung[24]).

Das Personenverzeichnis gibt dieselben Rollen, wie die Endfassung[25]). Statt: Stowen heißt die Grafschaft Stevenow, das wohl an die mecklenburgische Stadt Stavenhagen anklingen soll. Werner heißt hier Warner[26]), Ivenak ist als „Dirne" bezeichnet, der „Büttel" trägt noch keinen Namen und der Diener Franz heißt Fritz[27]), das jedoch bald in Franz geändert wird.

Die Sprache des Stücks ist hochdeutsch, der Stil ist von teilweise hölzerner Unbeholfenheit. Die Charakterisierung der Personen durch Ausdrucksweise ist ganz schwach durchgeführt. Im ganzen aber sind die Charaktere schon durchaus vorgezeichnet. Eine kurze Probe möge einen Begriff von Stil und Sprache dieser allerersten Fassung geben. Der Vergleich mit der gleichen Szene des jetzigen Stücks zeigt die ungeheure Entwicklung von Stavenhagens Können[28]).

(Aus dem 1. Akt).

„Mattens: . . . Guten Tag, Saufbruder. Ich finde, das Leben ist doch schön. Kommt, laßt uns den katholischen Pfarrer mimen: jeder hebe sein Riesenglas mit: Prost, trinkgläubige Gemeinde! dies tu ich für euch alle!

Warner: Du bist in arger Stimmung. Ich will den

---

23) A. Strempels Meinung, daß der Titel im Gebrauch schwanke, ist also nur bedingt richtig. Willkür herrscht, wie noch w. u. belegt werden wird, gar nicht. a. a. O. 1926.

24) zitiert: I.

25) zitiert: III. Fassung .

26) nd. Form, vgl. schon im „H. H." II, S. 11. Anm. 14.

27) Vielleicht hat Stavenhagen in dieser Rolle sich selbst abspiegeln wollen. Vgl. dazu S. 25, Anm. 44.

28) Ich zitiere aus der 1. Abschrift dieser Urfassung (I, 1), die stilistisch der Vorlage gleicht — Vgl. „D.M." S. 22.

Baron aufsuchen. Wohnt er noch in demselben Hause? Maak: In demselben. Täglich droht es einzustürzen, aber . . ."

Der Aufbau weicht in wesentlichen Punkten von dem des 2. Entwurfs ab und zeigt schon fast die Szenenanordnung des jetzigen Stücks. So sind 2. Akt 2. Szene und 3. Akt vertauscht worden. Allerdings ist dies anscheinend erst während der Ausarbeitung geschehen; denn ein Blatt zeigt noch nach der Verwandlung im 2. Akt den Anfang des (späteren) dritten. Der Entschluß, diese Szenen zu wechseln, scheint jedoch sehr früh gefaßt zu sein, denn dieser Anfang des 3. Aktes findet sich auf einem einzelnen Blatt abgeschrieben und wurde dort als „3. Akt" bezeichnet. Damit ist denn von Anbeginn an schon der Zustand der III. Fassung erreicht. Eine Ausnahme nur findet sich: der 4. Akt ist nicht in zwei Szenen zerlegt, und zwar gilt das, wie wir noch sehen werden, für alle Fassungen bis zur letzten. Erst diese teilt den Akt in zwei Schauplätze. Der 4. und 5. Akt sind überhaupt im Gegensatz zum 1.—3. mehrfach geändert worden.

Im Einzelnen zeigt die Urfassung gegen die III. Fassung folgende Abweichungen:

1. Akt: Die Handlung ist die gleiche; die Motivierung der Zinsforderung des Grafen jedoch ist eine andere: die Bettler im Hof wollen Geld, der Graf aber hat alles verspielt und fordert nun sofort die Abgaben von den Bauern, um die Bettler befriedigen zu können. Darauf rufen die Bauern alle wie aus einem Munde: „Nie!"

Als sie das Schloß verlassen, singen sie folgendes Lied:

„Heut abend scheint der /: Mond so schön,:/
Da will ich zu meiner Liebsten gehn,
Liebsten gehn!"[29])

Jörn und Mattens nehmen von Maltzahn stets das Glas fort und trinken daraus. Die Musiker werden als „Bergleute" in schwarzer Tracht bezeichnet; sie sitzen dem Zuschauer sichtbar rechts unter großen Blattpflanzen. Ein-

29) Eine der Abschriften (I, 3, vgl. S. 24 ff.) bringt eine 2. Strophe:

„Liebchen mach auf und laß mich ein!
Ich möcht diese Nacht wohl bei Dir sein!"

mal sagt der Baron zum Grafen:

„ich wahrschaue dich".

Die Quintessenz seiner Lebensanschauung ist:

„Arbeit ist der Zweck des Lebens".

Ueberhaupt neigt er zu philosophischer Weltbetrachtung, die etwas störend den Lauf der Handlung unterbricht. Sprachlich finden sich, wie das eben angeführte Beispiel zeigt, Anklänge an nd. Formen. Der Anteil der Bauern an den Vorgängen ist viel geringer als in der III. Fassung; deren reiche Lebendigkeit fehlt noch durchaus. Eine Menge kleiner Einzelzüge sind erst später eingefügt worden; sie aufzuzeigen würde zu weit gehen. Im Ganzen ist der Akt kürzer als später; die Handlung aber ist schon vollständig vorhanden.

2. Akt, 1. Szene. Die Handlung gleicht der der III. Fassung, ist jedoch im ganzen kürzer gehalten. Der Baron will dem Grafen geben, was er fordert. Werner fragt ihn, ob sein Glaube noch heute der gleiche sei, wie zu der Zeit, als sie Freunde wurden. Nun legt der Baron eine Art Glaubensbekenntnis ab, das in seiner Langatmigkeit den Gang des Geschehens empfindlich stört. „Mein Gott ist überall", sagt er, „ist in mir, bin ich selbst. Ich glaube an Gott, solange ich an mich glaube . . . . . Ja, die Natur ist weise — in allem! Ist weise, auch wenn sie quält!" Zweimal ist Gott ihm entgegengetreten: beim Tode seines Vaters und am Grabe des Dichters Kleist. Stavenhagen bemerkt einmal, daß der Baron von seinem Naturglauben reden müsse; das sei sehr wichtig. „Die Natur ist Gott", sagt er, „fühle ihn und du betest". Späterhin (in II. Fassung) ist diese Szene zum Vorteil des Ganzen gestrichen worden.

2. Akt, 2. Szene. Beim Beginn der Szene tragen Arbeiter die letzten der verspielten Möbelstücke hinaus. Der Graf vermißt seinen Morgenkaffee, die Turmuhr schlägt sieben und Franz erhält das letzte Geld des Grafen geschenkt. Es folgt ein Monolog des Grafen; er beschließt, den Bauern zu trotzen.

Als Werner das Geld gebracht hat, hält er eine Rede gegen die „Gewaltherren".

„Ihr Gewaltherren! Wann in aller Welt mögt ihr ein Hundertstel der Liebe verdient haben, die euch

das Volk allerwegen gern entgegenbringt, wenn ihr nur nicht grausam sein wolltet!!"

Der Graf will sich töten, als er seine verzweifelte Lage erkennt, doch führt er sein Vorhaben nicht aus. Der Bettler wird hereingetragen, er bettelt um Mitleid und Liebe:

„. . Sah ich dann — ein schönes Auge — im schönen Mitleid für mich erglänzen, — so war es — als schaut ich in den Himmel!"

Diese Szene ist in fast strengen freien Rhythmen geschrieben. Aehnlichen gebundenen Stil zeigen Worte des Bettlers, die sich im Entwurf auf einem Zettel finden.

„So laßt mich nicht wie einen Hund begraben,
Werft eine Hand voll Blumen auf mein Grab;
Blumen, an denen noch der Tau der Nacht wie Perlen blinkt
Gleich Tränen, die Natur in Finsternis geweint."

Sehr zum Schaden des Stückes[30]) hat Stavenhagen später überall (bis auf die Verse im 5. Akt) fast naturalistische Sprechweise eingeführt.

Den Schluß des Aktes bilden des Grafen Worte an Franz:

„Franz, geh zum Bader, er soll sofort kommen! Er hat jenen (den toten Bettler) zu rasieren und für mich einen Vollbart mitzubringen."

Auch der 3. Akt zeigt wenig Abweichung in der Handlung. Die Szene mit Jörn am Anfang fehlt, dafür tritt sofort Köster mit einem erlegten Rehbock ein, den er Annliesch zum Braten gibt. Seine Worte:

„Ei, Freunde! ihr betätigt euch nicht! Da habe ich endlich dem Kerl eine Ladung in die Flanken geblasen, daß er das Husten vergessen."

zeigen schon, wie auch Strempel bemerkt, neben Unbeholfenheit deutlich die plattdeutsche Konstruktion. Lüdering will, wenn der Graf die „bitter dreiste Forderung" zurücknimmt, einen Jahreszins bringen und Lüth fordert obendrein, daß der Graf eine „Garantie" gebe, jetzt wirklich zu arbeiten und die Güter verständig zu bewirtschaften.

Diese versöhnliche Stimmung schlägt aber dann um, als Rodemann mit einemTrommler eintritt. Sie marschieren beide im Kreise herum und berichten dann, daß die

30) Vgl. II. Teil dieser Arbeit.

Spieler dem Grafen das letzte Stück der Schloßeinrichtung genommen haben. Nun schreit der Wirt auf: „Wie? Und das sagt ihr nicht früher?" Er fürchtet, um sein Geld zu kommen. Es fällt ihm eine größere Rolle zu als in der III. Fassung, er hetzt wütend gegen den Grafen. Lüdering verweist ihm seine zügellosen Reden, Rodemann aber tritt auf die Seite der Unbedenklichen. Und von nun an mutet der Akt wie ein Stück eines Bauernkriegsdramas an. Rodemann fordert Abschaffung der Leibeigenschaft:

„Jetzt verlangen wir von ihm eine Verfassung, die uns alle Rechte des gesitteten Bürgers gibt!"

Unter diesen Rechten versteht er z. B. freien Besuch des Krugs, der ihnen bisher vom Baron untersagt war. Richtige Revolutionsstimmung herrscht, Schlagworte fallen, die an die Zeiten der französischen Revolution erinnern, und als die Bauern zum Schluß fortstürmen, singen einige die Marseillaise. Ein seltsames Licht wirft die Tatsache auf die Bauern, daß sie, als der Baron, genau wie in der III. Fassung, zur Ueberlegung und Mäßigung anhält, trotzdem sofort zugeben, daß der Zins für die Zukunft gezahlt werden muß.

Der 4. Akt ist in einigen Bruchstücken, die keinen Zusammenhang erkennen lassen, und außerdem in vollständiger Ausführung erhalten. Die Handlung dieses Aktes zeigt ganz erhebliche Abweichung von der III. Fassung. Sie muß deshalb näher angeführt werden. Wie schon erwähnt, sind Szene und Schauplatz einheitlich. Die Bauern, die Marseillaise singend, stürzen herein und finden Franz, der ihnen sagt, daß der Graf tot ist, und ihnen den verkleideten Bettler, der auf dem Bett liegt, zeigt. Sofort und ohne Ausnahme werden alle beschämt und nachdenklich. Gleich darauf stürzt der Baron herein, erfährt, was geschehen ist und geht zur Leiche. Lüdering wirft seine Waffe aus dem Fenster, die andern folgen ihm darin. Franz berichtet, daß der Graf sein Tun bereut und den Bauern allen Zins erlassen habe. Aber er wünsche Blumen auf sein Grab. Jetzt tritt der als Bettler verkleidete Graf ein, einen Strauß von Feldblumen im Arm, den er dem Toten auf das Bett legt. Er hinkt: Er hat sich dem Baron auf der Treppe entgegengeworfen, um zu verhüten, daß dieser Unheil anrichtet, und ist dabei verletzt worden.

Nun erst läuft Hanna schreiend herein; sie erkennt, daß der Tote nicht der Graf ist, und beschimpft die Bauern, die während der ganzen Zeit kein einziges Wort äußern. Erst jetzt spricht Lüdering für sie alle; er bekennt, daß sie schuldig sind am Tode des Grafen. Der falsche Bettler hört es und sagt unbedacht: „Das seid ihr auch!" Da alle aufmerksam werden, hält er erschrocken inne; Franz rettet die Lage dadurch, daß er ihn schilt. Häufig droht die Entdeckung, da der Graf immer wieder, durch die Vorgänge erregt, sich verrät. Jedesmal muß Franz einlenken. Allmählich beginnt Hanna sich mit dem Bettler zu beschäftigen, da sie sich auf seltsame Weise zu ihm hingezogen fühlt. Sie gibt ihm zu trinken und redet freundlich mit ihm.

Inzwischen hält der Baron lange bekümmerte Reden. Er selbst habe nicht Liebe genug gehabt, diesen Tod zu vermeiden. Nach und nach schleichen die Bauern hinaus, die Glocken beginnen zu läuten und Bäuerinnen bringen Blumen und Kränze. Der Bettler sieht, wie Hanna unter der Ungewißheit leidet; er will dem ein Ende setzen und sich zu erkennen geben. Aber Franz hält ihn davon zurück; er erinnert ihn daran, daß er dem Toten ein gräfliches Begräbnis versprochen hat. Franz hat erzählt, daß der Bettler die letzten Stunden des Grafen erlebt habe. Hanna bittet ihn nun, ihr davon zu erzählen. Er muß ein Lied singen, daß der Graf angeblich gesungen hat:

„Lieb Schwesterlein, tu mir dein langes weißes Kleid
und deine goldene Huben, ja Huben;
Was willst du mit meinem . . ."

Hier unterbricht sich der Bettler und fährt später fort:

„Daß du einem Mädchen ihr Herz betrüben willst,
Das kann ich dir wohl sagen, ja sagen . . ."

Wieder gibt Hanna ihm zu trinken — und zwar immer aus demselben Glas, aus dem schon im 2. Akt der echte Bettler getrunken hat. Franz ist stets besorgt, Hanna könne den Bettler als Grafen erkennen; um sie abzulenken, erwähnt er, der Bettler wisse Märchen zu erzählen. Es herrscht Halbdunkel auf der Bühne; alle sind damit beschäftigt, Kränze und Blumen an den Wänden zu befestigen. Rechts vorn sitzen Hanna und der Bettler; sie hält seine Hand, während er folgendes Märchen erzählt, das rein lyrische Bedeutung

hat und inhaltlich in keiner Beziehung zur Handlung steht[31]).

„In urgrauer Vorzeit, als noch das Paradies auf Erden war, wußte noch niemand von süßschmerzlicher[32]) Liebe. Bäume und Sträucher blühten und grünten jahraus jahrein, kein dürres Blättchen zeigten die Zweige. Ununterbrochen sangen die Vögel, der Nachtigallen schlaftrunkener Schlag war süßer Wächterruf den sündenlosen Geschöpfen.

Da sah das erste zart schön Mägdelein einen lokkigen Knaben wild über die blühende Heide rennen. Es quoll ihr Herz über vor Sehnsucht, unnennbarer Schmerz quälte die Brust, voll Bangen kroch sie in das Dickicht des Waldes und weinte. — Da kam des Wegs ein kleiner buckliger Zwerg, der trug ein altes zerrissenes Buch unter dem Arm und redete freundlich zu ihr. Er legte das Buch auf den Stein und blätterte langsam, und wie er so umschlug, da wuchsen die Blätter des Buches, daß bald er dahinter verschwand. Leise sprach er zu ihr: „Du wünschst den wandernden Knaben zurück? O, schön, wenn du dem folgst und schämig den geforderten Kuß ihm gewährst, so schauderts die Bäume, es gelben die Läuber, sanft säuseln[33]) sie auf den Boden. Und bleibst du auf seinem Schloß gar als Gattin, legt sich auf Wiesen und Felder ein Leichentuch von flaumigem Weiß, die Blumen verwelken[34]) . . ."

Der Bettler bricht hier seine Erzählung ab, da sich die Aufmerksamkeit aller jetzt auf Vorgänge richtet, die sich im Schloßhof abspielen. Fackelschein dringt von dort herein, die Knechte der Bauern bringen die Besthäupter. Der Baron hebt den Kopf der Leiche etwas und zeigt dem Toten den Vorgang vom Fenster. Das niederländische

31) A. Strempel hat es bereits mitgeteilt. a. a. O. 1926 S. 69. Er erwähnt dazu, das Märchen sei die gekürzte Fassung einer Erzählung „Angelica", die sich unter den Erstlingsschichten Stavenhagens finde. Meine Nachforschungen bestätigten dies.

32) nicht: süßschmerzender, s. Strempel a. a. O. S. 69.

33) nicht: segeln, s. Strempel a. a. O. S. 69.

34) In der ursprünglichen Erzählung endet das Märchen damit, daß das Mädchen sich aufmacht, den Knaben zu suchen. Als der Sommer kommt, findet es ihn, der Herbst kommt, und als sie zu ihm aufs Schloß zieht, bricht der Winter herein. Vgl. Strempel a. a. O. Seite 69.

Dankgebet („bearbeitet von Kremser") erschallt und Bauern treten mit dem Zins herein. Als der „Bettler" diese Liebe seiner Bauern sieht, weint er und stürzt hinaus. Mit Hannas erschrecktem Ausruf: „Was war das?" fällt der Vorhang. Das Orchester spielt den Gesang zu Ende.

Der Verlauf der Handlung weicht also teilweise von dem der III. Fassung ab, die Gestalt des Bettlers ist später ganz gestrichen worden, die Beteiligung der Bauern am Geschehen ist hier auf das Aeußerste beschränkt. Alles Licht fällt auf die phantastische Verwechselung des Bettlers mit dem Grafen. Trotzdem ist der Grundgedanke schon voll ausgeführt: der Unterschied liegt nur in der Ausführung und Durchführung.

Aehnlich ist es im 5. Akt, der auf dem „Marktplatz des Fleckens Stevenova" spielt. Dem Grafen kommt erst beim Anblick des Schauspielgerüstes der Gedanke, sich den Bauern im Spiel zu offenbaren, nicht schon, wie späterhin, vorher. Der Baron geht mit Hanna und fünf anderen Töchtern, die im Gegensatz zu ihr schwarz gekleidet sind, vorüber. Hanna fragt nach dem Bettler; sie möchte ein Schmetterling werden und so hoch fliegen, daß der Graf sie von seinem Platz im Himmel aus einfangen könne. Dann geht sie mit ihrem Vater auf den „Annlieschhügel": „da kann Hans mich sehen". Die Versszene ist fast in der späteren Form vorhanden, allerdings weniger belebt durch die Zwischenrufe der Bauern, die auch hier weniger stark in den Vordergrund des Geschehens treten als späterhin. Als der Graf sich als ihr Graf bekannt hat, verprügeln sie nicht nur ihn, sondern auch Franz. Auf den Lärm eilen der Baron und Hanna herbei. Hanna ruft den Bauern „Mörder" zu, da der Graf wie tot daliegt; auch der Büttel hält ihnen eine Strafrede und der Baron spricht die Moral der Geschichte aus:

„Euch fehlt die Achtung vor dem Lebenden!"

Da aber hat sich der Graf von den Schlägen der Bauernfäuste erholt; er gesteht; daß er Unrecht gehabt hat:

„Ihr habt nur den Uebermütigen in mir erschlagen". Reumütig verspricht er dem Baron gehorsam zu sein. „Vater, führ du mich." bittet er. Mit einem Hoch auf den Grafen endet das Stück.

Tatsächlich ist also, wie auch Strempel behauptet, das Stück im großen ganzen schon im Sommer

1902 fertig gewesen. Der Streit um die Datierung dürfte damit endgültig beendet sein. Selbst die nd. Fassung ist noch vor der „Mudder Mews" geschrieben worden, und nur die III. Fassung stammt aus dem Jahre 1904, ist also nach „Mudder Mews" und dem „Rugen Hoff" zu datieren.

Von dieser Urfassung habe ich im „Stavenhagen-Archiv" drei vollständige „Abschriften"[35]) von Stavenhagens eigener Hand und Bruchteile einer Abschrift von fremder Hand gefunden. Stavenhagen bezeichnet selbst diese 3 Handschriften als „Abschriften", obgleich keine wörtlich der Vorlage gleicht. Von der dritten schreibt er z. B.

„Diese dritte Abschrift wird noch besser als die vorige[36])."

I, 1 läßt sich dank einer Notiz Stavenhagens[37]) für die Monate September bis Oktober 1902 datieren, sie ist also schon während der Arbeit an der Urfassung vorgenommen und in Hamburg sofort nach Beendigung derselben vollendet worden[38]).

I, 2 und I, 3 gehören dann in die Zeit von Oktober 1902 bis Juli 1903. I, 3 ist mit der Ortsangabe „Berlin-Westend, Kirschenallee 20", wo auch schon die erste nd. Fassung entstand[39]), versehen.

I, 1—3 führen zwei neue Personen ein: den in der Urfassung am Schluß des 2. Aktes erwähnten Bader[40]) und ein kleines Mädchen mit einer Puppe. Beide treten im 4. Akt auf, der Bader gleich zu Beginn. Er hat den toten Bettler rasiert und verabschiedet sich von Franz, der ihm befiehlt, nichts zu verraten.

Nachdem der falsche Bettler gesungen hat, bringt das Mädchen seine zerrissene Puppe und will den toten Grafen bitten, sie mit in den Himmel zu nehmen.

„Der große Wasser[41]) hat sie ganz kaputt gebissen.

---

35) Im Folgenden bezeichnet als I, 1—3.
36) Brief an Brahm 23. 12. 02.
37) „Stavenhagen-Archiv".
38) Vgl. auch Brief an Brahm 22. 10. 02., ebenso Brief an Weltrich 21. 9. 02.
39) s. u. S. 27
40) vgl. S 19
41) Hundename (Strempel Msc.).

Die soll auf den Mesthof, sagt die Mutter. Ich will fragen, ob der Graf sie mit in den Himmel nehmen will."

Beide Gestalten sind in die nd. Fassung nicht übernommen worden.

Während die Urfassung keine nähere Bezeichnung von Zeit und Ort der Handlung trägt[42]), gibt I, 2 folgendes an: „Der Schauplatz ist Mecklenburg zur Zeit der Leibeigenschaft, anfangs der vierziger Jahre." Bei I,3 ist dieser Satz gestrichen, dafür steht „Mecklenburg im Sommer 1842". Diese Bezeichnung trägt auch noch die nd. Fassung.

I, 1 bringt die Geschichte von der Seele der Maitresse des alten Grafen, die Werner im 1. Akt erzählt. Stavenhagen macht dazu eine Fußnote: „Eine Tatsache!" Franz berichtet von sich:

„Mein Vater war auch Bauer. Er wollte etwas Rechtes aus mir machen und schickte mich aufs Seminar. Aber da erschien mir der Mensch als ein interessantes Studienobjekt. Und so riß ich kurz vor dem Examen aus und ging bei einem Kaufmann in die Lehre, lief wieder fort, immer um neue Menschen kennen zu lernen".

Franz hat stets ein Buch bei sich, in das er Bemerkungen über die Menschen einträgt[43]); er ist ein philosophischer Kopf, der selbst noch in der größten Gefahr (im 5. Akt) seine Betrachtungen anstellt. Züge von Stavenhagens eigenem Charakter finden sich hier[44]). Erwähnt mag noch werden, daß Werners Hof der „rauhe Hof" genannt wird, in der nd. Fassung der „ruge Hoff".

Im 2. Akt von I, 1 ist das Gespräch des Grafen mit Franz über dessen Verhältnis zu Annliesch (II. 2. Szene) eingeschoben worden; auch daß der Wirt gekommen ist, um sein Geld zu fordern, und dabei von Franz geschlagen

---

42) Auf einem Zettel mit z. T. später verwendeten Versen und Textentwürfen steht nur: „Die Zeit, da dieses Stück in einem niederdeutschen Bauerndorfe spielte, liegt keine Ewigkeit zurück."

43) „Ich will nur möglichst unbeteiligt meine Studien über die Menschen vermehren." (I, 3).

44) Vgl. den früheren Namen Fritz für Franz (Urfassung) S. 16. Im Nachlaß befinden sich Hefte mit Aufzeichnungen von Redewendungen, Volksbräuchen und allgemeinen Bemerkungen über Leben, Religion und Sitte.

wurde ist neu. Entsprechend tritt der Wirt nun im 4. Akt erst auf, als er schon vom Schloß kommt; die Urfassung zeigt ihn schon am Anfang des Aktes; er geht erst später zum Grafen und wird, wie er bei seiner Rückkehr erzählt, geprügelt. Franz ist wesentlich sympathischer gezeichnet als späterhin. Er drängt Annliesch (4. Akt), mit ihm zu fliehen, damit sie von dem sittenlosen Einfluß ihres Vaters befreit wird. Als sie einwilligt, stammelt er: „Dank, du, Dank! Jetzt fürcht ich den Teufel nicht." Und dem Grafen droht er: „Die Angst, die meine Annliesch ausstehen muß, zahl ich dir heim, Graf!"

In I, 3 gesteht der Baron dem Werner, daß er nicht ganz selbstlos, sondern für eine seiner Töchter gearbeitet hat; er habe sie als Gräfin sehen wollen. Aber das alles werde ihm erst jetzt bewußt.

I, 1—3 beginnen den 4. Akt mit der Szene Franz-Annliesch, die ja bis zur III. Fassung geblieben ist. Dazu kommt der Auftritt des Baders[45]). Der Zug, daß der Wirt den Toten noch einmal erschießen will, ist ebenfalls neu. Teilweise sind freie Rhythmen angewandt, so in folgendem Monolog des Barons:

„Schnell klingt die trübe Kunde durch die Dörfer.
Wer hätte das vor einer Stunde nur geglaubt?!
Tot! — tot ein junges Leben, — tot.
Wir haben nun die Pflicht, es einzusargen, zu verscharren,
Daß es vermodern und zerfressen werde. —
Schon hat der Tod die Lippen blau gefärbt,
Von denen oft mir Vater klang.
Die klaren Augen sind gebrochen,
die voll Tränen standen,
Wenn ich dem Knaben leis von s e i n e m Vater sprach
Johann! . . . . ."

Als die Bauern den Zins bringen, ruft der Baron:

„Mächtiger Geist, jetzt erkenne ich dich ein drittes Mal!"

Die Worte beziehen sich auf das Glaubensbekenntnis des Barons im 2. Akt.[46]). Statt des niederländischen Dankgebets

45) Vgl. S. 19
46) Vgl. S. 13.

wird „Jesus meine Zuversicht" gesungen; die Orchesterbegleitung fällt fort.

In I, 2—3 schlägt Franz dem Grafen vor, sich eine Zeitlang verborgen zu halten; sie wollen von seinem Geld während der Zeit leben (5. Akt). Der Graf aber lehnt ab, er will Franz ein paar Verse diktieren, die den Text des nachfolgenden Schauspiels abgeben sollen (I, 3).

Alle drei Bearbeitungen (I, 1—3) bringen als Schluß des 5. Aktes noch folgende Ergänzung: als der Graf fortgetragen wird, kommt Annliesch hervor und fragt den zerschlagenen Franz, ob ihm „etwas weh tut". Franz hört die Glocken läuten, er weiß nicht, daß der Graf lebt, und erfährt es erst jetzt. Da will auch er leben:

„Vielleicht läuten sie mich da auch nochmal so freudig zurück."

Gestützt von Annliesch, hinkt er fort.

Die drei Bearbeitungen der Urfassung zeigen also nur geringe Neuerungen. Irgend etwas wesentlich Neues ist nicht zu verzeichnen. Obgleich fast jeder Satz in der Diktion Aenderungen aufweist, hat sich doch die Form des Ganzen erhalten: nach wie vor wirken die Bauern hölzern und verhältnismäßig einförmig, unlebendig und trocken. Besonders im 2., 4. und 5. Akt haben sie wenig Anteil am Dialog; alles Gewicht wird auf die Handlung des Grafen gelegt. Es ist wahrscheinlich, daß mit dem deutschen Michel nur der Graf gemeint ist; man vergleiche den ursprünglichen Titel: „Die Bauern und ihr Michel[47])".

d) Die niederdeutschen Fassungen.

Die nd. Bearbeitung des „D.M." ist in zwei Handschriften[48]) und einer Abschrift von fremder Hand erhalten. Sie ist, nach einer Notiz des Dichters[49]) in den Monaten Juli-August 1903 entstanden[50]), und zwar in Charlottenburg-Westend. In II, 1 fehlt der 2. Akt, wahrscheinlich, weil er fast ganz hd. bleiben konnte. Denn der Baron und Franz sprechen in beiden Handschriften noch hd., erst

47. Vgl. S. 15.
48) zitiert: II, 1 u. 2.
49) Im „Stavenhagen-Archiv".
50) also vor „Mudder Mews".

in der III. Fassung sind ihre Rollen in nd. Sprache abgefaßt[51]). Aus diesem Grunde nennt Stavenhagen die beiden Stücke „halb niederdeutsch". II, 2 ist wohl kurz nach II,1 in Hamburg geschrieben worden. Wiederum ist es keine einfache Abschrift, sondern eine Bearbeitung.

Der Titel des Stückes heißt jetzt:

„Die Bauern"
Niederdeutsches Schauspiel
in 5 Akten.

Voran steht folgendes Zitat:

„ . . . . . Ja, sprichstu: deine Bauern gebrauchen sich gleichwohl gar unhöflicher Reden, für welche ehrbare Leute etwas Scham und Abscheu haben, könnte man die nicht etwas subtiler beschneiden? Nein! vielgeliebter Leser: Was hat man doch von einem übelerzogenen groben Tölpel und Bauernflegel, von einer unflätigen Sau für Höflichkeit zu erwarten? Kann man auch Trauben lesen von den Dörnern oder Feigen von den Disteln? Der Vogel singet nicht anders, als wie ihm der Schnabel gewachsen!

Johann Rist
(1607—1667)".

Stavenhagen hat, wie die Quellenangabe lehrt[52]), dieses Zitat aus Gaedertz, „Das niederdeutsche Drama" abgeschrieben[53]). Sprachlich stehen diese beiden ersten niederdeutschen Fassungen der III. Fassung ganz nahe. Die Charakterisierung der Personen durch Redewendungen und sprachlichen Ausdruck hat große Fortschritte gemacht. Fast ist schon die wunderbare Naturechtheit und Plastik der Charaktere erreicht. Ganz stark ist fühlbar, wievielmehr dem Dichter plattdeutsches Denken lag als hochdeutsches.

Das Personenverzeichnis zeigt eine bedeutsame Aen-

---

51) Stammler (S. 121) behauptet, Stavenhagen habe die hochdeutschen Reden seiner Stücke erst plattdeutsch niedergeschrieben und dann ins Hochdeutsche übersetzt. Das trifft für den „D.M." nirgends zu.

52) Gaerdetz, Das niederdeutsche Drama von den Anfängen bis zur Franzosenzeit = Das nd. Schauspiel. Zum Kulturleben Hamburgs. Bd. I, 2. Aufl. S. 36/37.

53) Ich weise ausdrücklich darauf hin, daß diese Stelle aus J. Rist vor der 1 nd. Fassung, nicht vor einer hd. steht.

derung: die Figur des Grafen als Bettler (4. Akt) ist gestrichen, dafür tritt ein: Eugen Ballhorn, früherer Predigtamtskandidat,

„bekleidet mit einem langen schwarzen Ueberzieher, unter dem er weder Jacke noch Weste trägt, einem Halstuch und großem, breitem Filzhut, den er schief im Nacken trägt. Dann hat er eine Brille auf und einen geschnittenen Weidenstock in der Hand" (II, 1).

Er tritt im ersten Akt zu den Bauern und beginnt sofort zu predigen. Er schilt sie: sie sollen sich nicht an eines andern Tisch setzen, das sei Sünde und gebe Unheil. Sobald aber die Jagdhörner das Nahen des Grafen ankündigen, stockt seine Rede. Er summt die Melodie mit; dann beginnt er zu singen:

„ . . . Jagen, das ist Jägers Lust! (Groß und freudig) Hoo! das schöne Leben! (abgehend) Leckt mich hin und leckt mich her, leckt mich in die Kreuz und Quer! Juchhee!"

Lüdering sagt von ihm:

„ . . de deiht kein' Minschen wat. 't is aber doch markwürdig, sobald he'n Ton Musik hürt, sleit he rüm, denn is he'n ganz kommod'n Minschen".

„He is ok man'n Bursöhn", berichtet Maak, „aber he har all immer 'n Pipp weg." Und Lüdering wieder: „ . . . . dat har he, ja; all as lütte Jung. Blot dat sien Mudder mit alle Gewalt 'n Pastr ut em maken wull, hett em denn Rest geben."

Ballhorn tritt erst im 4. Akt wieder auf (s. u.).

Der sterbende Bettler (II. Akt) sagt von sich, er sei ein „Poet". Er singt ein Lied:

„Guten Tag! guten Tag! liebste Müllerin,
Nimm denn mein Herz und mein Leben hin,
Das ich so teuer erkaufet hab'
Das ich so teuer erkaufet hab'."

Der Graf spinnt lange philosophische Gedanken aus, die späterhin gestrichen worden sind. Der dritte Akt gleicht schon fast dem der III. Fassung. Die Anfangsszene mit Jörn ist eingefügt, Kösters Auftritt, der ja ursprünglich den Akt einleitete [54]), ist weiter nach rückwärts verlegt worden.

54) Vgl. S. 19.

Annlieschs Rolle ist etwas umfangreicher als später; sie beschimpft ihren Vater wegen seines Wuchers und dieser droht ihr, sie umbringen zu wollen. Die Rede des Wirts ist ebenfalls ausführlicher gehalten. Sein ganzer Haß richtet sich gegen den Baron, der den Bauern das Trinken verboten hat.

Im 4. Akt hält der Baron an der Leiche des vermeintlichen Grafen lange philosophische Gespräche, die mehrere Seiten der Handschrift füllen. Stavenhagen hat sie später gestrichen — zum Vorteil des Ganzen. Eugen Ballhorn erscheint, der Büttel klagt die Bauern an und Lüth beschließt, den Zins zu zahlen, da der Baron die Schulden des Grafen übernehmen will. Franz zündet Kerzen an. Lüdering fragt die Bauern, ob sie den Zins nun zahlen wollen, aber der Baron erklärt, der Graf habe vor seinem Tode seine Forderung zurückgenommen. Jetzt erst beginnt Ballhorn zu sprechen:

„Wahrlich ich sage euch! dieser Mensch lebt!!"

Er hält eine lange Rede, zwischendurch singt er: „Jesus meine Zuversicht" und alle stimmen in den Gesang ein. Zornig schilt er die Bauern:

„Ihr Bauernlümmel! Hundsfotsen, Betrüger! die ihr seinen Weg versperrt und ihm die rechte Ehre nicht erweisen wolltet, euch treffe Fluch und Sünde in Ewigkeit, Amen." Und immer wieder sagt er: „Dieser Mensch lebt!"

Zwischen vielem Unsinn spricht er doch die Wahrheit aus, die von allen anderen außer Hanna nicht erkannt wird. Er ist ein Narr aus der Welt Shakespeares, in seiner realen Existenz aus dem Kreise der Bauern genommen, aber in seinem Wesen in die phantastische Sphäre des Märchens hineinreichend. In seiner Verdrehtheit und Verkehrtheit trifft er doch die Wirklichkeit wenn er sagt:

„Bettler aber werden zu Königen" oder: „Bettler aber, so da gläuben, sind Könige!"

Die Bauern entschließen sich nun (außer Rodemann) den Zins zu bringen, sie gehen fort, um das Geld zu holen. Die Frauen bringen Blumen; Mondlicht fällt ins Zimmer und auf die Leiche, als die Bauern zurückkommen, jeder einen Beutel mit Geld in der Hand. Währenddessen predigt Ballhorn, unbekümmert um die Vorgänge um ihn

herum, von den Schrecken des Weltunterganges. Er prophezeit Unglück. Während noch immer Bauern hereinkommen, fällt der Vorhang.

Die Auftritte des Baders am Anfang des Aktes und des kleinen Mädchens mit der zerrissenen Puppe sind, wie schon erwähnt, gefallen, der des verkleideten Grafen ebenfalls[55]). Die Handlung hat mit der der I. Fassung wohl das Ziel gemeinsam, nicht aber den Weg. Die innere Spannung, die stete Gefahr der Entlarvung des Bettlers fällt ganz fort. Dafür ist die jetzige Fassung symbolischer.

Der 5. Akt entspricht bis nach der Versszene schon fast wörtlich der III. Fassung. Von da ab aber nimmt die Handlung einen ganz andern Weg: Vor dem Auftreten des Grafen auf dem Schauspielgerüst ist Hanna vorübergegangen; sie will zum Schloß hinauf in die Turmstube, in der sie als Kind mit dem Grafen gespielt hat. Als der Graf sich zu erkennen gibt, glaubt ihm niemand. Lüdering meint, daß der Schauspieler sich, indem er vorgibt, der Graf zu sein, in den Besitz der Grafschaft setzen wolle. Lange Reden des Grafen und Lüderings schieben sich ein. Alle Bauern halten den Schauspieler für närrisch, sie wollen deshalb nach Hause gehen. Da aber läuft ihnen der Graf nach, packt Lüderings Arm und bittet ihn verzweifelt, ihm doch zu glauben. Aber niemand tut es. Jetzt kommt Lüth; er berichtet, daß er Lärm vom Schloß her gehört habe. Noch einmal versucht der Graf, den Bauern begreiflich zu machen, daß er der wirkliche Graf sei. Er spricht davon, daß ja Hanna schon gewußt habe, daß er lebe. Aber Maak hält das für eine neue List. Nun kommt Pommerenk; er berichtet umständlich (auf „Missingsch"), daß Hanna sich vom Schloßturm gestürzt habe. Der Graf schreit auf:

„Das hab' ich getan!"

Dann sinkt er zusammen. Pommerenk tröstet ihn, Rode-

55) A. Strempel behauptet a. a. O., daß Bettlergraf und Eugen Ballhorn zusammen im 4. Akt auftreten. Das ist falsch: nirgends, in keiner Handschrift ist es der Fall. Der Bettlergraf gehört nur der hd. Fassung I an, Ballhorn nur der nd. Fassung II. Strempels Ausführungen sind durchaus unklar und häufig falsch. Da die Handschriften völlig ungeordnet in verschiedenen Umschlägen liegen, die nur einzeln benutzt und nicht geordnet werden dürfen, begegnet jede Untersuchung großen äußeren Schwierigkeiten.

mann gibt ihm einen Beutel Geld, damit er sich etwas zum Trinken kaufen kann. Jörn holt eine Karre:

„För drei Sößling will ick 'n woll öber de preußsche Grenz schuben."

Während Mattens mit den Worten: „Ick faut an!" auf den Grafen zugeht, um ihn auf die Karre zu heben, fällt der Vorhang. Eugen Ballhorn tritt auch im letzten Akt noch einmal kurz auf, ohne jedoch an der Handlung beteiligt zu sein. Seine wirren Reden stammelnd, geht er über die Bühne.

Der Schluß der II. Fassung ist also tragikomisch; stark possenhaft mutet er uns an. Ihm entspricht die Bezeichnung der „Bauern" als „Schauspiel" nicht ganz. Die Mischung von fast naturalistischen, wenigstens realistischen Zügen mit märchen- und possenhafter Phantastik ist in den beiden letzten Akten in starkem Maße durchgeführt. Dem Titel entsprechend treten die Bauern viel stärker in den Vordergrund als in der I. Fassung.

„Es ist ein ganz anderes Stück geworden",
schrieb der Dichter[56]), und so ist es tatsächlich.

Die III. (Druck-)Fassung braucht nicht näher behandelt zu werden. Sie ist in den Monaten September — Oktober 1904 in Hamburg, Groß Borstel entstanden[57]) und gleich darauf, im Dezember 1904 — Februar 1905 gedruckt worden[58]). Sie bringt Eugen Ballhorn nicht mehr, teilt den 4. Akt in zwei Szenen mit verschiedenen Schauplätzen und läßt den Baron und Franz gleichfalls nd. sprechen. Der Schluß entspricht fast dem der hd. 1. Fassung. Die Handschrift war mir nicht zugänglich, anscheinend befindet sie sich nicht im „Stavenhagen-Archiv". Lediglich einen Teil der 2. Szene des 4. Aktes konnte ich einsehen. Er gleicht völlig der endgültigen Fassung.

Dagegen gibt es eine hd. Uebertragung der III. Fassung in Maschinenschrift. Möglichst getreu sind die nd. Wendungen ins Hd. übernommen worden. Wenn wir jedoch „begriesmulen" mit „begreismaulen" übersetzt fin-

56) Brief an Brahm vom 10. 9. 03.
57) Laut Notiz Stavenhagens im „Stavenhagen-Archiv."
58) Im Februar überreicht Stavenhagen das erste Exemplar an Hans Franck. Vgl. Brief an Franck vom 27. 1. 1905 und später. Stolles Angabe ist also falsch. a. a. O. S. 5.

den, so scheint uns diese Absicht etwas zu weit getrieben zu sein. Diese hd. Fassung ist m. W. weder gedruckt noch jemals aufgeführt worden.

Kapitel 3

Innere Entwicklung. Literarische Vorbilder.

Stavenhagen hatte im „Jürgen Piepers" und „Lotsen" bewußt an Anzengruber und Hebbel angeknüpft. „Piepers" ist ein „Volksstück" im Sinne des „Meineidbauern"[59]). So verschieden die Problematik beider Stücke auch ist, so gleichartig sind sie in der stilistischen Absicht: der gesunde Realismus, die „Nachahmung" des Lebens ohne naturalistisch übertreibende Tendenz ist ihre Grundhaltung. Stavenhagen übersprang also gleichsam die Entwicklung, die die hochdeutsche Dramatik während der letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts genommen hatte, und knüpfte an die vorhergehende Literaturepoche an. Er tat es wohl aus dem innersten Empfinden heraus, daß niederdeutscher Art und Sprache die zergliedernde und hochnervöse Behandlung der Stoffe, die zum Wesen des Naturalismus gehört, nicht gemäß war. Wenn er später in der „Mudder Mews" und im „Rugen Hoff" trotzdem der Zeitströmung folgt, so begibt er sich doch nie in ihre Front, sondern hält sich gerade von den Dingen entfernt, die dem kernigen und starken, keineswegs „dekadenten" Wesen seiner Gestalten nicht gemäß waren. Bevor er aber Otto Brahms Drängen folgte und entschlossen in das Lager Gerhard Hauptmanns überging, gab es eine Zeit, in der er sich ganz anderen Anregungen hingab. Es waren jene 2 Jahre von 1901 bis 1903, also zwischen dem „Lotsen" und „Mudder Mews", als er, erbitterter Gegner des großen Berliner Kollegen, den „Deutschen Michel" schrieb. In das Jahrhundert zurück führte der Weg von Anzengruber, in die Zeit der Romantik und später sogar des dreißigjährigen Krieges. Ja, nd. Schauspiele des 14. und 15. Jahrhunderts wurden herangezogen; man kann wohl sagen, daß Stavenhagen alles, was es

59) Vgl. Becker, a. a. O. S. 17.

an plattdeutschen Schauspielen gab, von Immesens „Sündenfall" und dem „Theophilus" bis zu den Hamburger Possen eines David und Lyser gekannt hat. Die nachgelassenen Bücherverzeichnisse legen davon Zeugnis ab. Und so müssen wir in diesem Bereich Anregungen und Vorbilder suchen, nicht so sehr in der großen hochdeutschen Literatur, die Stavenhagen nichtsdestoweniger gekannt hat. Was Shakespeare gibt, konnte er zum großen Teil und für seine Zwecke günstiger auch aus den Nachahmungen der englischen Komödiantenstücke entnehmen. Und den größten Teil der hd. Komödienliteratur des 19. Jh. hat er aus tiefstem Herzen verabscheut — mit Ausnahme derjenigen der ersten Jahrzehnte. Raimund und Nestroy, die beiden Vertreter der Wiener Posse, müssen einen starken Eindruck auf ihn hinterlassen haben.

So ist also der Kreis umrissen, aus dem heraus der „D.M." entstanden ist — nicht auf einmal, sondern nach und nach, durch eine lange Entwicklungsreihe hindurch. Jede ihrer Strecken hat unter einem andern Stern gestanden, jede müssen wir auf ihre besondere Stellung und Absicht untersuchen. Und am Schluß soll gezeigt werden, was im Laufe der Zeit geschwunden ist und was sich erhalten hat. Nur so werden wir einigermaßen die unsichtbaren Fäden aufdecken, die von der letzten Stufe unserer Reihe, dem gedruckten Stück, so vielzählig sich zu den verschiedensten Erscheinungen der deutschen Literatur ziehen.

Drei Stufen der Entwicklung sind deutlich zu scheiden. Die erste umfaßt die Entwürfe „Lügen" und „Hans Harlekin", die zweite die hd. Fassungen „Der deutsche Michel" und die dritte „Bauern" bis „De dütsche Michel".

a) „Lügen", „Hans Harlekin".

Es ist schwierig, aus den beiden Entwürfen auf die Absichten des Dichters zu schließen. Wir können nicht einmal erkennen, ob sie in hochdeutscher oder niederdeutscher Sprache geschrieben werden sollten. Jedenfalls gilt dies für „Lügen". Beim „Hans Harlekin" I stehen zwar einige Textstellen, die später in ähnlicher Fassung zur Rolle des Barons und Franz gehören, in hd. Sprache; aber

das besagt nicht, daß das ganze Stück hd. hat werden sollen. Man kann es aber trotzdem — und obgleich „Hans Harlekin" II nd. Textstellen zeigt — annehmen. Denn Stavenhagen schreibt einmal an Diederichs[60]), daß er wegen der schlechten Erfahrungen, die er mit dem „Piepers" gemacht habe, das neue Stück hd. abgefaßt habe.

„Lügen"

zeigt, wie wir schon sahen, zwar „Gutspersonal" im Personenverzeichnis; ob das aber Bauern sein sollten, ist nicht ersichtlich. Jedenfalls kann diesen dann keine Beteiligung an der Haupthandlung zugefallen sein. Der Konflikt spielt sich zwischen dem Gutsherrn und seiner alten Mutter ab. Ein sittlicher Vorsatz, nämlich nicht zu lügen, wird durch die liebevolle Absicht des Gutsherrn, seiner alten Mutter ihre letzten Tage nicht durch Kummer zu trüben, durchbrochen. Es geht also um den Begriff der Wahrhaftigkeit. Der Widersinn der Welt wird offenbar. Liebe und Wahrheit schließen einander aus. Wir haben es also mit einer „Weltanschauungskomödie" zu tun, nicht mit einer Charakterkomödie. Sie ist reine „Handlungskomödie". Vielleicht war sogar ein Narr darin, der Name „Söffel" läßt es vermuten.

Der Unsinn der Welt ist also Gegenstand des Stückes. Dazu gehört jene Jüdin, die aber gar keine Jüdin mehr ist; da sie nämlich durch die Taufe auch nicht Christin geworden ist, ist sie nichts — also schon ihr Dasein Lüge.

Solche Komödien schrieb Shakespeare. Aber ich will nicht behaupten, daß Stavenhagen Anregung durch Shakespeare gehabt habe.

Sicher jedoch hat er solche empfangen durch ein Stück des Hamburger Lokaldichters Jacob Heinrich David, „Die Jüdin" (1837) betitelt, dessen Theaterzettel er in Gaedertz „Nd. Schauspiel" (II, S. 68/69) finden konnte. Der Inhalt dieses Stückes ist dort nicht mitgeteilt; es wird nur erwähnt, daß es eine Travestie der Oper von F. Halévy sei. Uns geht nur das an, was bei Gaedertz steht. Schon der Titel gibt Anlaß, mit Stavenhagens Entwurf in Beziehung gebracht zu werden. Die

60) Brief vom 9. 9. 1903 x.)

Jüdin heißt hier Rache. Sie ist die Tochter des Stempelschneiders Elias Zart. David gibt hinter ihrem Namen folgende nähere Charakterisierung an:

„ . . . seine Tochter (???) eine Jüdin (??), durch wunderbare Schicksale wechselt sie einigemale ihren Glauben und ihre Väter."

Deutlich sehen wir die Anklänge an Josefine. Natürlich ist Stavenhagens Stück in der Fabel nicht aus dieser Posse abgeleitet; ob sie aber selbständige Erfindung des Dichters ist, kann ich nicht nachweisen.

Wenn „Lügen", wie wir früher sahen, schon äußerlich nur in loser Beziehung zum „Hans Harlekin" stand, so entspricht dem das innere Verhältnis beider Stücke. Mit dem „Hans Harlekin" erst beginnt eigentlich die Entwicklung. Die Diskussion des Begriffes der Wahrhaftigkeit aber ist beiden Stücken gemeinsam. „Hans Harlekin" und seine Entwicklung zum „D.M." läßt jedoch diese Problemstellung nicht in der Handlung direkt erkennen, wie es bei „Lügen" der Fall war. Auch ist nicht so sehr Wahrhaftigkeit als vielmehr Wahrheit zum Gegenstand der Komödie gemacht. Ich meine das Verhältnis der Bauern zum toten Bettler, den sie fälschlich für den Grafen halten; Hanna aber, die die Wahrheit erkannt hat, gilt als verrückt. So ist auch hier der Widersinn der Welt vertreten, ähnlich wie in den „Lügen".

Mit

„Hans Harlekin"

also beginnt erst recht eigentlich unser Stück; er ist in weit stärkerem Maße Charakterdrama als es „Lügen" ist. Jetzt treten die Bauern auf und ihr Konflikt mit dem leichtsinnigen Junker bildet die Handlung des Stückes. Die arbeitsamen Bauern verachten den Nichtstuer, der aus den Verwicklungen schließlich als neuer Mensch hervorgeht. Im Gegensatz zu den „Lügen" haben wir hier also eine Entwicklung des Helden. Denn der Edelmann ist unbestritten Held des Stückes. Alles geht um ihn. Ein phantastisches Stück wäre es geworden, wenn Stavenhagen es ausgeführt hätte. Eine Posse, aber eine ernsthafte. Wenn man ein Aehnliches nennen will, so muß man Raimunds „Verschwender" zitieren.

Wir wissen, daß Stavenhagen sich in der Zeit, als er an den Entwürfen zum „D. M." arbeitete, mit der älteren nd. und auch hd. Literatur beschäftigt hat.

> „Vor allem kann man da das echt Deutsche einmal deutlich erkennen, das aus der modernen Literatur immer mehr verschwindet,"

schreibt er an Jungclaus[61]) mit Beziehung auf die „Halleschen Neudrucke". Danach war es ihm also nicht so sehr um die Form und die Stoffe jener Werke zu tun, sondern vielmehr um ihren Gehalt. Die „Stimmung", die in ihnen herrscht, das war es, was er auch in seiner Komödie erzeugen wollte[62]). Und wenn er schreibt[63]), daß er nach Mecklenburg reisen wolle, um ganz ungestört arbeiten zu können, so war es auch nicht nur die ländliche Ruhe, die er suchte, als vielmehr jenes Milieu knorrigen, kernigen, aber doch gutartigen Lebens, das er in Bayern nicht fand und das für ihn „deutsch" war. Sicher sind die „Lügen" noch nicht so sehr aus diesem Geiste heraus geplant gewesen; im „Hans Harlekin" aber spüren wir schon ein wenig davon.

Aber nicht nur die Haltung hat Stavenhagen aus jenen Werken in sein Drama herübergeführt, sondern auch ein gut Teil des Stoffes und der Motive. Den „düdischen Slömer" hatte er sich von Jungclaus ausgebeten. Der Beginn dieses Stückes (I, 3) mag Anregung zu dem „Schlemmen und Prassen" gegeben haben. Auch eine Dirne fehlt nicht, mit der Slömer ein von den Zechgenossen geduldetes Verhältnis unterhält. Gerade das „Schlemmen und Prassen" ist in beiden Stücken der Ausgangspunkt des Konflikts, nicht mehr jedoch im „Dütschen Michel", wo es nur Nebenmotiv wird[64]). Es scheint auch, als ob Stavenhagen den Titel des späteren Stückes analog zu dem Stück Johann Strickers gebildet hat. „Hans Harlekin" hätte durchaus: „De dütsche Slemmer" heißen

---

61) Brief vom 12. 2. 1902.

62) Vgl. den Brief vom 24. I. 1902 an Jungclaus: „Wenn er (der „düdische Slömer") wirklich groß und wahr ist . . . so versetzt mich das in die rechte Stimmung."

63) Im gleichen Brief.

64) Baron von Oertzen = Prediger im „Slömer", der auf das Zechgelage des Schlömers kommt und ihn an seine Christenpflicht zur Mäßigung mahnt.

können, später mußte natürlich das Wort „Slemmer", da es den Kern nicht traf, geändert werden. — Im übrigen fällt dem „Slömer" nur die Rolle vieler ähnlicher Stücke zu, stimmungsmäßig den „Hans Harlekin" beeinflußt zu haben.

Das Motiv der Bauern, die sich im Kruge gegen ihren Herrn, der sie beleidigt hat, zusammenrotten, findet sich noch bei der „Historie van Lukevent"[65]) vom Jahre 1661. Ich gebe den Inhalt mit Jellinghaus' Worten wieder:[66])

> Der westfälische Bauer Stortentuyn schickt seinen Sohn Lukevent, da derselbe einen so klugen Kopf hat, zu einem „Klerkenmaker", d. h. Lehrer in die Stadt, damit ein Doktor aus ihm werde. Nach einigen Monaten kehrt der Bursche heim. Er ist zum vollendeten feinen Manne gediehen, so daß er um die Hand von des Junkers Tochter anhalten soll. Dieser schickt ihn heim und die Bauern begeben sich schimpfend in den Dorfkrug. Während sie sitzen, erscheint ein Krämer aus Liefland, in hd. Sprache Berylle feilbietend. Die Bauern verstehen ihn nicht, halten ihn für einen Dieb und stecken ihn in einen Sack. Eine Katze wird in einen Beutel getan und der vorbeigehende Junker gefragt, ob er ein Kalb und einen Hasen kaufen wolle. Als der Handel abgeschlossen ist, ist die Katze entsprungen und der betrogene Junker muß unter dem Hohne der Bauern abziehen.

Stavenhagen hat, wie er auf einem Zettel vermerkt, Jellinghaus' fünf Bauernkomödien gelesen. Nur diese eine jedoch zeigt einige Aehnlichkeit mit seinem Stück.

Im übrigen sind viele kleine und allgemeine Anregungen durch die Fülle der älteren nd. und hd. Schauspiele erfolgt, die Stavenhagen in den „Halleschen Neudrucken" gelesen hat[67]).

Falschspielerei, Kuppelei, Verkleidung, Jüdin, geiziger

---

65) herausgegeben von Herm. Jellinghaus: Nd. Bauernkomödien des 17. Jh. — Bibl. des Litt. Vereins in Stuttgart Bd. 147, Tübingen 1880, II, S. 133 ff.

66. a. a. O. S. 136.

67) Brief an Jungclaus vom 12. 2. 1902: „Von den Halleschen Neudrucken habe ich schon eine ganze Anzahl. Es sind herrliche Sachen darunter."

Wirt, philosophischer Bedienter sind Motive, die wir in deren Mitte häufig finden. Es sind die alten Komödienrequisiten, die der Weltliteratur angehören. Ueberall hat Stavenhagen Anregungen aufgenommen; sein Bücherverzeichnis zeigt außer den bereits erwähnten folgende Titel:

Drei altdeutsche Schwänke, übersetzt von Henke,
Dodesdanz, herausgeg. von Baethke,
Theophilus, herausgeg. von Hoffmann von Fallersleben,
Ulenspiegel, herausgeg. von Lappenberg,
Spengler: Zur Geschichte des Dramas im 16. u. 17. Jh.
Dramatische Dichtungen von Gryphius, herausgeg. von Tittmann,
Heitmüller: Hamburger Dramatiker,
Laurembergs Scherzgedichte,
Niederdeutsches Jahrbuch I bis VII,
Karl Müllenhof: Sagen, Märchen und Lieder der Herzogtümer Schleswig-Holstein und Lauenburg,
Adalbert von Keller: Fastnachtspiele aus dem 15. Jh.

Aus der Zeit nach 1800 finden wir in des oben erwähnten Jacob Heinrich David „Gustav oder der Maskenball" (1833) verwandte Dinge. Stavenhagen kannte zwar nicht das Stück, aber doch dessen Theaterzettel, ebenfalls aus Gaedertz „Nd. Schauspiel"[68]), das er in Briefen öfter zitiert[69]). Ich meine das Personenverzeichnis mit seinen Wortspielen, die also nicht, wie man glauben könnte, von Shakespeare zu stammen brauchen. Man vergleiche das Personenverzeichnis des „Hans Harlekin" mit dem von Davids Stück:[70])

„Gustav, Wirt im König von Schweden und Inhaber des Gasthofs: Hotel de Norwegen. Ein Mensch ohne Vorzüge und Anzüge, lebt eingezogen, ist unerzogen, wird aufgezogen, ist unglücklich verliebt, und bleibt aus Gram darüber am Leben.
Ankertau, sein Vertrauter für Geld und gute Worte,

68) a. a. O. S. 49 f.
69) z. B. im Brief an Jungclaus vom 12. 2. 1902.
70) Auch bei: Otto Weltzien: Das niederdeutsche Drama. Sein Werden in Dichtung und Darstellung. — Beiträge zur Geschichte der niederdeutschen Dichtung, herausgeg. von Ernst Püschel. Bd. 3. Rostock 1913 S. 79.

spricht fast immer in Reimen, ein höchst ungereimter Mensch."

So geht es weiter. Schon die erwähnte „Jüdin" Davids wendet solche witzigen Personenbeschreibungen an. Dazu noch steht zur näheren Erläuterung unter deren Titel:

„Parodie mit Gesang, Tanz usw. in 2 Abtheilungen . . ."; Stavenhagens Untertitel

„Eine derbdeutsche Durchschnittskomödie in 6 Ein- und 7 Abschnitten, mit Gesang, Tanz und Trommelwirbel . . ."

ist sicher nach Davids Vorbild entstanden. — Wie lange übrigens dieses Vorbild gewirkt hat, mag daraus hervorgehen, daß noch in der 1. Fassung des „D.M.", also im hd. „Deutschen Michel", ja sogar bis in die Endfassung hinein, Züge einer Gestalt aus dem „Gustav" erscheinen. In Jörn erkennen wir einen Gesellen wieder, der bei David folgendermaßen genannt und charakterisiert wird:

„Cameradkumm, Tambour, Privilegierter Spektakelmacher".

Wir erinnern uns der Anfangsszene des 3. Aktes des „D.M.", wo Jörn auf die Trommel schlägt und „Spektakel macht". In der I. hd. Fassung sagt er, ebenfalls im 3. Akt, öfter zu Rodemann:

„Kamerad Kumm! Kamerad Kumm!" —

Gerade daß die Trommelszene erst sehr spät, nämlich in den „Bauern"[71]), eingefügt ist, zeigt uns wie stark Stavenhagen noch damals auf die alten Anregungen zurückging.

Nur das, was bei Gaedertz zu finden war, hat also Stavenhagen gekannt, d. h. nur die Theaterzettel und eine allgemeine Beschreibung der Stücke. Wriede[72]), und nach ihm alle anderen, behaupten, ihm sei gar nichts davon bekannt gewesen; schon deshalb habe er nicht daran anknüpfen können. Wir sahen, daß diese Behauptung falsch ist.

Die realistische Harlekinsposse der Hamburger Lokaldichter also ist auf Stavenhagen anfangs von Einfluß gewesen. Ebenso wie er Holberg gekannt haben

71) vgl. S. 29
72) a. a. O. S. 107.

muß, hat ihn diese Welt eine Zeitlang in Bann gehalten und nie ist er während der Arbeit am „D.M." ganz von ihrem Eindruck frei geworden.

Wenn wir nun den „Hans Harlekin" verlassen und uns dem „Deutschen Michel" zuwenden, so müssen wir uns vor Augen halten, daß ja beide eigentlich ein Stück sind. „Hans Harlekin" ist, wie schon gelegentlich betont wurde, eine Art von Entwurf für die Urfassung des „D.M." So gelten denn die meisten der folgenden Bemerkungen auch für ihn.

b) „Der deutsche Michel".

In der Urfassung haben wir zum ersten Male einen vollständigen Text vor uns, der uns gestattet, in alle Einzelheiten genauen Einblick zu nehmen. Bei den Entwürfen konnten wir natürlich über Vermutungen nicht hinauskommen. Wir müssen uns jedoch immer wieder klar darüber sein, das es sehr schwer ist, eindeutige „Quellen" anzugeben. Stavenhagen hat in der gesamten Literatur Anregung gesucht und gefunden. Darauf kommt es uns aber auch nicht an. Den Geist, aus dem heraus das Werk enstanden ist, gilt es klar zu legen. Zudem sind viele der Motive des Stückes Gemeinbesitz der Komödienliteratur; ich erwähne nur das Verkleidungsmotiv, daß wir in jeder Form so häufig antreffen, daß eine wirkliche Quelle dafür aufzuzeigen unsinnig wäre. Aehnlich ist es mit der Schauspielszene des 5. Aktes. „Hamlet" zeigt sie, auch Leoncavallos Oper „Der Bajazzo". A. Strempel hat mich auf letztere hingewiesen; hier aber besteht nun eine starke Anlehnung. Der Gedanke, daß jemand in einer Rolle sein eigenes Leben spielt und schließlich „aus der Rolle fällt" und aus dem Spiel Ernst wird, ist beiden Stücken gemeinsam. Die Oper ist tief tragisch, während unser Stück, jedenfalls in erster Fassung, komödienhaft endet. Es finden sich zwischen ihnen so starke Parallelen, daß man fast an Entlehnung glauben möchte. Ich führe deshalb einiges an.

Gleich die erste Szene beginnt fast wie im „D.M." der 5. Akt. Wir sehen ein Bauernhof mit einer Theaterbude und einen Feldweg, der nach hinten führt, genau wie im

„D.M."[73]). Bauern gehen an der Bude vorbei zur Kirche und werden, anders als in Stavenhagens Stück, schon auf dem Hinweg von Canio zur Vorstellung eingeladen. Jetzt beginnt die Handlung, die eine Liebelei der Frau des Schauspieldirektors Canio mit dem jungen Bauern Silvio zum Gegenstand hat. Der Liebeshandel aber wird an Canio verraten. Der 2. Akt bringt das „Schauspiel der Columbine". Die Bauern sind vom Kirchgang zurückgekehrt und drängen sich nun um die Bühne — wie im „D.M.". Das Stück beginnt: Columbine[74]) (Canios untreue Frau) hört Harlekins Liebesleid. Taddeo tritt ein und bringt das Essen; er ist in Columbine verliebt, wird aber abgewiesen. Harlekin steigt nun durchs Fenster ein; sie essen beide und er gibt ihr einen Schlaftrunk für Bajazzo (Canio), der also auch im Spiel ihr Gatte ist. Taddeo warnt das Paar, Harlekin geht ab und Bajazzo erscheint; er sieht die zwei Gedecke, schöpft Verdacht und — fällt nun aus der Rolle. Er will den Namen des Liebhabers wissen, sie gibt ihn nicht preis. Bei den Zuschauern entsteht Unruhe. Canio — Bajazzo spielt sein eigenes Unglück. Schließlich sticht er seine Frau mit einem Dolch nieder und auch ihren herbeieilenden Liebhaber, dessen Namen sie in der Angst verraten hat.

Natürlich ist die Handlung und die Absicht des Schauspielers im „D.M." eine ganz andere. Der Graf will ja nicht Rache, sondern Verzeihung, auch nicht von dem Spielpartner, sondern von den Zuschauern. Aber Situation und motivische Grundlage sind doch auffallend ähnlich, so daß man glauben möchte, Stavenhagen habe die Oper gekannt. Beweisen können wir es nicht.

Aehnlich ist es mit einer Posse Johann Nestroys, „Der Zerrissene" (1844)[75]), die verwandte Züge zeigt.

Adolar Lips ist ein steinreicher Mann. Was er sich nur wünschen mag, steht ihm zur Verfügung. Aber sein Gemüt ist zerrissen. Die wahre Liebe fehlt. Im Streit mit einem Nebenbuhler stürzen beide vom Balkon in den rauschenden Fluß. Gäste und Dienerschaft sehen sie untergehen und

73) „D.M." S. 133.

74) Annliesch wird im Entwurf des „H. H." als „Columbine" bezeichnet!

75) Johann Nestroys Werke. Herausgeg. von Ludwig Gottsleben, Berlin, Leipzig und Wien 1881.

glauben sie ertrunken. Lips gelingt es aber, sich zu retten. Als Bauernknecht verkleidet erscheint er auf dem Gute seines Pächters Krautkopf; er will nun für die Welt tot sein. Nur Katharine, die Nichte Krautkopfs, wird ins Vertrauen gezogen. Auf deren Empfehlung wird auch Lips als Knecht aufgenommen. Jetzt lernt er die Menschen und besonders seine ehemaligen Freunde, die sich um sein Erbe streiten, von einer anderen Seite kennen. Er gibt sich zu erkennen und findet in der Liebe zu Katharina sich selbst und sein Glück.

Der erste Akt des Stückes beginnt ähnlich wie der des „D.M."; Lips ist dem Grafen seelisch verwandt, auch kann man in Katharina Züge der Hanna erkennen. Falsche Freunde, Zechgelage am Anfang, scheinbarer Tod, veränderte Schätzung der Menschen, auch der Zug, daß der verkleidete, angeblich Tote, vom Vater der Geliebten auf deren Empfehlung als Knecht angenommen wird (in der 1. Fassung des „D.M."), finden sich hier wie dort. Wenn auch die Handlung eine andere ist, so sind doch Aehnlichkeiten der Motive unverkennbar. Außerdem ist der Stil des Werkes dem der 1. Fassung des „D.M." durchaus ähnlich. Aber auch hier ist ein Beweis der Abhängigkeit nicht möglich.

Auf Shakespeares Einwirkung wurde schon öfter hingewiesen. Das Motiv des scheinbaren Todes ist in ähnlicher Anwendung wie bei Stavenhagen in „Viel Lärm um nichts" gebraucht. In beiden Stücken wandelt der Tod das Gefühl des Gegners, nur daß Shakespeare diese Wandlung äußerlicher motiviert, nämlich durch den Fortfall eines bösen Verdachts gegen die angeblich tote Geliebte.

Der „Werner-Stoff" scheint, wie erwähnt, schon im „Hans Harlekin" eingefügt worden zu sein. Der Entwurf des „Hans Harlekin" II läßt es vermuten. Allerdings zeigt er — soweit wir überhaupt aus den geringen Andeutungen schließen können, — Abweichungen von der späteren Form und stärkere Anlehnung an die tatsächlichen Vorgänge in Wackerow. Es tritt nämlich die „Mutter Werner" auf, die in „Gram und Sorge" um den Verlust ihres Hofes lebt. In der Urfassung des „D.M." kommt sie nicht mehr vor. Im übrigen sind die Verhältnisse die gleichen: Ein neues Gebäude soll aufgeführt werden, da gibt der

Graf den Hof an jemanden, der ihn für ein Spottgeld erworben hat. Auch der Baron v. Oertzen ist mit gleichem Namen und gleicher Funktion später im „Deutschen Michel" eingeführt. Sicher hat er schon im „Hans Harlekin" II eine ähnliche Rolle gespielt.

Wenn Stavenhagens Beziehung zu Nestroy nur lose war und nicht im direkten Sinne eines Einflusses gedeutet werden konnte und sollte, so ist die zu Ferdinand Raimund offenbar. Ich behaupte im Gegensatz zu Stammler[76]), daß Stavenhagen ganz wesentliche Anregung von ihm empfangen hat[77]). Er gehört in erster Linie zu den „verschimmelten Skribenten" deren „Benutzung" der Dichter in dem Untertitel zum „Hans Harlekin" launig zugibt. In vielen und entscheidenden Dingen ist des Wieners „Original-Zaubermärchen" „Der Verschwender"[78]) sein Vorbild gewesen.

Wieder ist es nicht der Stoff, sondern dessen innere Form und äußere Gestaltung, die er übernahm. Deshalb interessiert uns die Handlung wenig; um so mehr aber Personen, Motive und vor allem auch der Stil.

Julius von Flottwell ist ein reicher Edelmann, dessen Name schon seine Eigenschaften anzeigt. Sein Diener Fritz sagt, gleich zu Beginn des Stückes, über ihn:[79])

„Ah! Ueber den gnädigen Herrn ist nichts zu sagen, das ist ein wahrhaft nobler Mann und er tut nicht nur seinen Freunden Gutes, er unterstützt die ganze Welt. Die Bauern, hör ich, zahlen ja fast niemals eine Abgabe." Darauf Johann (ein zweiter Diener): „Er hat mir zu heftige Leidenschaften. Wart' nur bis du ihn einmal in Wut erblickst! Da schont er weder sein, noch eines andern Glück. Da kann alles zu Grunde gehen.

Fritz: Aber wenn er sich besinnt, ersetzt er's sicher dreifach wieder."

Die letzten Worte finden sich fast wörtlich in der

76) a. a. O. S. 120.

77) Friedrich Schön: Geschichte der deutschen Mundartdichtung, Freiburg, Br. 1920, S. 45.

78) 1834 aufgeführt. F. Raimunnds sämtl. Werke. Ausgabe von Carl Glossy und August Sauer 3 Bde. Wien 1881. — 3. Bd. Seite 147 ff.

79) I, 1; S. 150.

Urfassung des „D.M." wieder, ebenso folgender Monolog des Flottwell:[80])

„. . . Mein Glück ist kühn, es fordert mich heraus; ich will mein Dasein großartig genießen; und sucht mich Sorge, laß ich mich verleugnen. Die Welt ist gut, und Lieb und Freundschaft unseres Lebens schönste Sterne! Düstern Philosophen glaub ich nicht."

Bis ins Einzelne entspricht diese Zeichnung der des Grafen in Stavenhagens Stück. Seine Lebenslust sein Herrentum, sein ganzer Optimismus, seine Leidenschaft, die sich im Spiel äußert, seine Willkür und Herzensgüte: alles Züge, die ganz und gar auf Graf Malling zutreffen. „O, du bist freigebig mit allem wie ein König!", sagt seine Geliebte Cheristane[81]). „Du könntest eine Welt verschenken, um einer Mücke Dasein zu erhalten . . ." Und Flottwell selber[82]): „Ich beschenke so! Ich bin der König meines Eigentums . . ." Das ist er wirklich, und er geht mit seinem Eigentum leichtsinnig genug um. Deshalb muß er gedemütigt werden. Er muß nach einem Duell fliehen und kehrt nach 20 Jahren als Bettler zurück! Der Grundgedanke ist in Stavenhagens Stück übergegangen, jedenfalls ist er im „Hans Harlekin" noch in solcher Form vorhanden: weil der Graf verschwenderisch ist, demütigen ihn die Bauern. Es war schon davon die Rede, daß später, in der Urfassung, nicht Verschwendung allein, sondern ungerechte Forderung die Bauern gegen ihn treibt. —

Auch ein Bettler tritt bei Raimund auf und ihm fällt eine seltsame und wichtige Rolle zu: Er ist stets in Flottwells Nähe, bettelt um Geld und erhält es auch. Später aber, als Flottwell arm und verlassen in sein Schloß zurückkehrt, aber von dem neuen Besitzer abgewiesen wird, trifft er ihn wieder und erhält alles Geld, was er ihm in seinen guten Tagen gab, zurück. Also eine symbolistische, märchenhafte Handlung. Hier haben wir das „Märchen", von dem Stavenhagen immer spricht! Natürlich ist auch dies von ihm in ganz neuem Sinne verwertet worden; aber die symbolische, märchenhafte Bedeutung ist doch zum großen Teil geblieben.

80) I, 10; S. 178.
81) I, 16; S. 189.
82) II. 17; S. 229.

Der Diener Franz des „D.M." entspricht dem Johann im „Verschwender". Beiden ist die skrupellose Geldgier eigen.

Johann[83]): „. . . Wer mich mit Höflichkeit beschenkt, macht mich melancholisch; aber wenn mir einer einen Ducaten hinwirft und zuruft: Schlingel, heb' ihn auf! da denk ich mir: Ha! Welch eine Lust ist es, ein Schlingel zu sein!"

Die Erwähnung der Abgabenfreiheit der Bauern (s. o.) geschieht aber nur nebenbei; für den dramatischen Verlauf des Stückes hat sie keine Bedeutung.

Der erste Akt beginnt ganz ähnlich wie der des „D.M.". Die Bühne stellt einen Vorsaal in Flottwells Schloß dar. Dienerschaft geht ab und zu. Fritz und Johann erzählen einander, daß eine Gesellschaft im Schloß sei, die gestern abend bis zwei Uhr gespielt habe und heute zur Jagd wolle. Ihr Herr habe sehr viel Geld verspielt. — Im „D.M." ist also Jagd und Fest nur zeitlich vertauscht.

Einer der Jagdgäste heißt: Pralling. Vielleicht hat dieser Name Stavenhagen zu dem Namen „Malling" angeregt.

Wir fassen kurz zusammen: Stavenhagen hat die Person des Flottwell und den Grundgedanken, nämlich seinen Sturz durch seine Leidenschaft, übernommen. Dazu, als wesentliches Element, den Bettler und das Märchenhaft-Symbolische dieser Gestalt, und das Auftreten des Edelmanns als Bettler am Schluß des Stückes. Bauern kommen zwar bei Raimund auch vor, doch nur als Staffage. Eine „Bauernkomödie" ist der „Verschwender" nicht.

Worin aber Stavenhagen ebenfalls dem Wiener folgt, das ist der Stil des Werkes. Leider reicht mein Material nicht aus, größere Proben zu geben. Ich muß mich auf Andeutungen beschränken. In den früheren Dramen, im „Verfluchten" z. B., haben wir einen ganz anderen Stil als im „Deutschen Michel". Schon beim ersten Lesen des Dramas hatte ich den Eindruck, als ob Stavenhagen unter dem Zwange eines beherrschenden Vorbildes gestanden habe. Dieses Vorbild aber ist ganz einwandfrei Raimund. Sätze wie „. . . und sucht mich Sorge" oder „. . . bis du ihn einmal in Wut erblickst" sind bezeich-

83) I, 1; S. 151.

nend. Wortwahl, Satzbau, besonders der Sprachrhythmus sind hier wie dort die gleichen. Raimunds liebenswürdiger, warmer, gehaltener Stil, der gegen den satirisch-kalten und fahrigen Nestroys absticht, herrscht durchaus im „Deutschen Michel". Sogar die Bauern sprechen so: immer ein wenig gewählt und bedacht auf den Klang der Worte[84]).

So konnte diese erste Fassung noch nicht das sein, was die letzte ist: eine vollsaftige, derbe Bauernkomödie. Es weht in ihr zu viel von der linden Luft des Südens, es ist noch zu viel Märchenzartheit darin, zuviel Lyrik und Weichheit. Trotzdem wirkt sie natürlich gegen Raimund grob und hart, das bedingten schon der norddeutsche Charakter des Dichters und die Anregungen der früher erwähnten Vorbilder, die ganz in der realistischen Welt wurzeln. Aber das Märchenhafte ist in sie eingegangen. Wenn bei dem Plan des „Hans Harlekin" noch stärker die derbe Posse und der drastische Humor, also die niederdeutsche Welt im Vordergrund standen, so ist im „Deutschen Michel", also in der ersten Niederschrift des Textes, doch mehr die idealistische Welt, der pathetische sittliche Wille durchgebrochen. Das Stück ist „verfeinert" worden, hat dezentere Farben bekommen, als ursprünglich beabsichtigt war. Hat doch Stavenhagen im Untertitel des „Hans Harlekin": „Eine derbe deutsche Durchschnittskomödie" das Wort „derb" später wieder gestrichen[85])!

Diese Urfassung des „D.M." ist durchaus die Komödie des Grafen Malling, nicht die der Bauern. Es wurde schon betont[86]), daß den Bauern ein geringerer Anteil als späterhin an der Handlung zufällt; sie gewinnen noch kein Eigenleben, sie sind im Wesentlichen Folie des Grafen. Der Zwiespalt, der das spätere Werk durchzieht, ist hier nur angedeutet, nicht ausgeführt. Die Entwürfe zum „Deutschen Michel" tragen denn auch dieser Auffassung Rechnung[87]). Der dritte Akt gehört ebenso wie der erste und letzte, dem Grafen. Der Höhepunkt, der Entschluß zur Verkleidung des Grafen als Bettler, fällt in die Mitte

84) vgl. hierzu die Stilprobe S. 16 f.
85) Vgl. S. 9.
86) Vgl. S 23
87) Vgl. S. 127. (II. Teil).

des Stückes. Die Bauern müssen sich mit den Nebenakten 2 und 4 begnügen. Diese Verteilung der Akte aber wurde, wie wir sahen[88]), während der Niederschrift schon geändert, — leider, denn nun gehört der Mittelakt ganz unberechtigterweise den Bauern. Stavenhagen hat also schon ganz früh den Bauern eine stärkere Beteiligung an der Handlung zugedacht, der Zwiespalt deutet sich schon an. Die 2. Fassung zeigt, daß der Dichter auf dieser Bahn weiterging.

c) „Die Bauern".

Vor die 2., nd. Fassung setzte Stavenhagen ein Zitat aus Johann Rist[89]), und er hätte wirklich niemand Besseren anführen können. Denn wenn Raimund über dem „Deutschen Michel" als Leitstern stand, so tat es hier Rist. Von ihm hat der Dichter den neuen naturalistischen Stil übernommen, bei ihm fand er die Welt der Bauern so, wie er sie in plattdeutscher Sprache wiedergeben konnte. Wiederum ist von Rist fast nichts wirklich entlehnt; nur die Atmosphäre des Werkes, die innere Form fand er dort vorgezeichnet. Die Charakterdarstellung in einfacher Naturwahrheit, die Plastik der Menschen, die rauhe aber humorvolle ländliche Wesensart, der Gebrauch von Redensarten zur Charakterisierung von Personen, — alles das gab ihm Rist, der wie er ein Kind niederdeutscher Erde war. Die innere Wesenverwandtschaft der beiden Dichter verband sie, mehr als äußere Gleichheit der Gestaltung.

„Ein ganz neues Stück" nennt Stavenhagen die „Bauern". Die romantische Welt ist versunken, der idealistische Schwung ist kraftvoller Erfassung des Tatsächlichen gewichen. Wie der Titel sagt, ist jetzt die niederdeutsche Welt der Bauern in den Vordergrund gerückt. Ein großer Teil des „Märchens" wurde gestrichen und dafür trat ein ganz lebensnaher Charakter an die Stelle, der jedoch auch symbolische Bedeutung hat: Eugen Ballhorn. Der Graf tritt nicht mehr als Bettler auf; der

88) vgl. S. 17
89) Vgl. S. 28

sterbende Bettler aber mußte bleiben, da er ja für die Handlung nötig war. Und der Schluß des Stückes ist ein völliger Triumph der Bauern: der Graf wird schimpflich außer Landes gejagt.

Der Grundgedanke des Stückes ist aber geblieben; was neu ist, ist vor allem die Differenzierung der Baurencharaktere. Trotzdem sie im Grunde alle gleichartig sind, ist doch ihre Art gegen einander abgestuft. Im „Deutschen Michel" konnten die Bauern auf des Grafen Zinsforderung noch alle in einem Atem rufen: „Nie!" Das ist jetzt nicht mehr möglich. Jeder von ihnen reagiert etwas anders auf den drohenden Befehl. Vor allem gilt dies auch für den 2. und 4. Akt, die früher beide vom Grafen und dem Baron ganz und gar beherrscht wurden. Jetzt ist das märchenhafte Element, das ja nie ganz verschwand, mit dem realistischen verschmolzen.

O. Brahm hatte von Stavenhagen gewünscht, daß er die hd. Fassung so umarbeite, daß die Bauern plattdeutsch sprächen. Diesem Rat ist der Dichter gefolgt und da fiel ihm der alte Rist wieder ein. Unter dessen Eindruck hat er gestanden, als er 1903 die Umarbeitung vornahm. Das Vorwort des Stückes beweist das. Eine Zeile aus Rists „Irenaromachia" (1630) hat er sich, mit geringer Aenderung, aufgeschrieben; wir finden sie schon auf einem Zettel zum „H.H." erhalten. Im „Nd. Jahrbuch"[90]) hat Th. Gaedertz Rists nd. Zwischenspiele abgedruckt. Da Stavenhagen diese Quelle anführt, wird er sie dort gelesen haben.

Eins der Sprichwörter in den „Bauern", das sich im „D.M." nicht mehr findet, haben wir in gleicher Form bei Rist[91]): „Air in den Pannen, so kametr nene Küken uth . ." Und Eugen Ballhorns seltsames: „Leckt mich hin, leckt mich her..."[92]) erinnert an Rists: „Lecket ihr mich im Leibe, ich mein es so..."[93]).

Das Schlußmotiv: Der Graf wird in einer Karre aus dem Tor hinaus gefahren, findet sich bei John Brinckmans „Uns Herrgott up Reisen"[94]). Es heißt da wörtlich:

---

90) „nd. Jahrbuch" VII, 1881, S. 101 ff.
91) a. a. O. S. 130.
92) Vgl. S 29.
93) a. a. O. S. 124.
94) John Brinckmans plattdeutsche Werke, herausgegeben von der Arbeitsgruppe der plattdeutschen Gilde zu Rostock. 5. Bd. Greifswald 1929, 16. Kap., S. 94.

„De kreg dat ok nich tau seihn, wo nahsten de Herr Burmeister samst den Ziktorivus un minen leiwen Twachtmann von Meister Kuhlmann un Konsorten jedwer aparti up ne Schuwkor krägen, ut dat Dur ruter un oewer de Zingel wegkort un dor buten up den iersten besten Meßhümpel bi den Malchiner Wegwiser hensmäten würden."

Stolle[95]) weist für die „Mudder Mews" innere Beziehung zu Holberg nach; eine gewisse innere Verbindung besteht auch zwischen ihm und den „Bauern"; daneben zeigt „Jeppe vom Berge" motivische Anklänge. (Verwandlungsmotiv Bauer — Edelmann), das auch in Gerhard Hauptmanns „Schluck und Jau" zu Grunde liegt.

Wenig nur hat Stavenhagen von dem Schlesier — sowie vom gesamten Naturalismus — übernommen. Ist doch der „D.M." aus einer feindlichen Einstellung besonders zu den „Webern" entstanden. Stavenhagen tadelt an dem Stück die Schwäche und Haltlosigkeit der Charaktere. An deren Stelle wollte er kernige, feste Menschen mit starkem Willen setzen. Die Wendung zur Romantik, die der Naturalismus nahm, hat auch Stavenhagen mitgemacht. Aber gerade in der Erfassung der Personen als starken Menschen weicht er von seinen Zeitgenossen ab. Im übrigen soll nicht verkannt werden, daß der Naturalismus, indem er die Bindung an die Umwelt, an Landschaft und Volkstum forderte, gleichsam indirekt auch Stavenhagen Anregung zu mehr naturalistischer Gestaltungsart gab. Otto Brahm hat ihm geraten, durch Niederdeutschland zu wandern und „Land und Leute" zu studieren, damit er seine Bauern lebenswahr gestalten könne. Das hat nun freilich nicht geschehen können. Aber Brahms Einfluß hat doch stark gewirkt.

d) „De dütsche Michel".

Ein volles Jahr nach dem Abschluß der „Bauern" hat Stavenhagen das Stück wieder vorgenommen. Manches hat er umgeschrieben, alle alten Gedanken hat

95) a. a. O. S. 42.

er geprüft und eine Auswahl aus ihnen getroffen. So entstand der „Dütsche Michel", der in gewissem Sinne eine Verschmelzung des „Deutschen Michel" und der „Bauern" bedeutet. Aber er steht doch dem letzteren viel näher als dem ersteren. Er blieb in gleicher Weise, — trotz der Aenderung des Titels — die Komödie beider, des Grafen wie der Bauern. Neue Motive sind nicht hinzugekommen. Stavenhagens Bestreben war nur, das Stück einfacher, bühnengerechter zu machen. Daher mußte Eugen Ballhorn wegbleiben, daher wurde auch der als Bettler verkleidete Graf nicht wieder eingeführt. Die Prinzipien der Zeit, also des Naturalismus, waren grundlegend für diese Einstellung. Wenn das Stück lebenswahr sein sollte, so mußte alles das fallen, was nicht dieser Forderung entsprach. Das aber, und hier liegt die Kernfrage — konnte gar nicht geschehen. Wenn man Ballhorn und den Bettlergrafen strich, so mußten eigentlich auch der Bettler und der 5. Akt fallen. Damit aber wäre das ganze Stück unmöglich. Die Fabel verlangte nun einmal eine „romantische", nicht „naturalistische" Gestaltung. Damit soll nicht gesagt werden, daß eine Mischung von beiden unmöglich sei. Im Gegenteil: Unser Stück beweist, daß sie möglich ist. Nur muß man sie konsequent wollen. Das hat Stavenhagen nicht getan. Der „D.M." stellt einen Kompromiß zwischen den Forderungen des Stoffes und den Absichten des von O. Brahm beeinflußten Dichters dar, der niemals zu einem vollen Ziel führen konnte. Hätte er sich stärker an Raimund gehalten und dazu den Personen die Plastik gegeben, zu deren Gestaltung er fähig war, dann wäre der „D.M." heute ein Drama, das in jedem plattdeutschen Spielplan stände. Der II. Teil dieser Arbeit wird im Einzelnen zeigen, wie zwiespältig in fast jeder Hinsicht das Stück ist und daß darin an sich kein Fehler liegt. Doch hätte das künstlerische Gesetz, das, so differenziert es auch sein mag, doch stets fühlbar bleiben muß, stärker in Erscheinung treten müssen. Und das wäre der Fall gewesen, wenn Stavenhagen die „Bauern" mehr im Sinne der Urfassung bearbeitet hätte. O. Brahms Anregung ist von ihm zu stark aufgenommen und beachtet worden. Sie hätte nur der Charakterzeichnung, nicht aber dem gesamten Bau des Dramas zu gute kommen dürfen.

Literarische Einflüsse sind für diese letzte Stufe in

der Entwicklung unseres Stückes kaum nachweisbar. Wenn überhaupt die Rede davon sein soll, so wäre an Goethes „Faust", vielleicht auch an Schillers „Räuber" zu denken. Ganz im Hintergrund steht, wie schon stets, Shakespeare.

Die Szene zwischen dem Grafen und Franz in der 2. Szene des II. Aktes[96]) erinnert an Gespräche zwischen Faust und Mephisto, das Gebahren des Grafen wenig später außerdem an Karl Moor. Ueberhaupt ist es für das Verständnis des Stückes gut, wenn wir es nicht nur in der Nähe von Raimund, sondern auch des „Faust" sehen. Wie dort, so muß auch hier ein Mensch erst zur Tat gelangen, um reif zu werden.

Was uns der „D.M." nicht erschließen konnte, das haben uns also die beiden Vorstufen und die Entwürfe gezeigt: daß der Dichter hauptsächlich durch zwei Zwischenabschnitte hindurchging, bis er die endgültige Form fand. Die Betrachtung dieses Weges offenbarte uns erst die Grundlagen, aus denen heraus er schuf. Wir sahen, daß die letzte Fassung des Stückes an jeder Stufe der Entwicklung Anteil hatte, daß nichts völlig versunken ist und abgetan wurde.

Sowohl der Einfluß der Lokalposse als der Raimunds und Rists sind noch fühlbar. Doch mehr und mehr hat sich der Dichter auf eigene Wege begeben, hat er die Vielheit der Erscheinungen seinem eigenen Kunstwollen ein- und untergeordnet. In späteren Werken sehen wir ihn eine andere Bahn beschreiten, die ihn an Aufgaben heranführte, für die er reifer und befähigter war. Der Tod hat ihn uns zu früh genommen; sonst wäre er ganz sicher zu einer Gestaltungsart zurückgekehrt, wie sie der „D.M." zeigt, und hätte mit reiferem Können auch auf diesem Wege vollendetes geleistet. So mußte ein anderer für ihn tun, was ihm nicht beschieden war: Hermann Boßdorf.

---

96) „D.M." S. 70/71.

II. Teil

„De Dütsche Michel"

Einleitung: Aufgabe, Methodisches.

Dieser II. Teil der Arbeit will nicht eine Zergliederung des „D.M." bieten zum Zwecke einer doch mehr oder minder subjektiven Wertung seines künstlerischen Wertes, sondern vielmehr eine Darstellung derjenigen Elemente, die als wesentliche Faktoren der Form wie des Inhalts erkannt werden können. Dazu mußte eine strenge Trennung der Behandlung von Gestalt und Gehalt angestrebt werden. Die mehr oder weniger notwendige Verknüpfung beider Elemente aber gibt erst Einblick in das künstlerische Wesen des Dramas. Darüber hinaus soll das Ergebnis zu einer Typenbestimmung genutzt werden.

Ausgangspunkt jeder Betrachtung darf einzig und allein das Kunstwerk selber sein. Daher sind auch die Ergebnisse unseres ersten Teiles (Entstehungsgeschichte) hier nur insofern genutzt worden, als sie Hinweise geben und die Aufmerksamkeit auf diese oder jene Erscheinung lenken, die bei völlig getrennter Behandlung dem Blick entgangen wäre. Nur der unmittelbare Eindruck, den der Leser von dem Drama hat, kann als Grundlage aesthetischer Betrachtung dienen.

Die Frage, ob der Dichter das, was er wollte, wirklich in künstlerische Form umgesetzt hat, interessiert nur am Rande. Umgekehrt jedoch lassen sich durch genaue Betrachtung des Kunstwerks sichere Schlüsse auf (vielleicht verborgenes) Seelenleben seines Schöpfers ziehen. So ist auch das Suchen nach „Einflüssen" von untergeordneter Bedeutung. Es kommt gar nicht darauf an, was der Künstler von anderen entlehnt, sondern darauf, wie er es in seinem Werk verwertet hat.

Wenn die Untersuchung, besonders in den ersten Teilen über die Gestalt, allzusehr zu abstrahieren scheint, so, glaube ich, rechtfertigt sie doch das Ergebnis. Die begriffliche Unklarheit eines großen Teiles der Forschung hat mich veranlaßt, strengere Sonderung und getrennte Behandlung der Elemente eines Kunstwerkes anzustreben. Wenn manche Einzelheiten, die bemerkenswert erscheinen, unberücksichtigt geblieben sind, so bitte ich, es dieser Absicht zu gute halten zu wollen. Es war mir nicht um Vollständigkeit, sondern um Herausstellung des Wesentlichen zu tun. Wertvolle Anregung verdanke ich Oskar Walzel[97]).

Kapitel 1. Bau des Dramas.

a) statisch.

Es ist uns zunächst, als Grundlage aller weiteren Erörterungen, darum zu tun, alle statischen Momente des „D.M." einer genaueren Untersuchung zu unterziehen. Wir betrachten zunächst nur das Zuständliche des Dramas. Wir gehen dabei von vier Gegensatzpaaren aus, wie sie O. Walzel im Anschluß an Wölfflin aufgestellt hat:

1. relative und absolute Klarheit
2. Einheitlichkeit und Vielheitlichkeit
3. Tiefe und Fläche
4. atektonischer und tektonischer Stil.

Jedes von ihnen deutet eine Polarität der Gestaltung an, wie sie ebenso etwa der Gegensatz Barock — Renaissance oder Shakespeare französische Klassik — umfaßt, eine Polarität, die geeignet ist, Wesentliches über den Kunstwillen eines Dramas zu begreifen.

Es ist eindeutig, daß wir dem „D.M." auf den ersten Blick absolute Klarheit aberkennen müssen. Wir sagen damit im Allgemeinen aus, was später an den anderen Begriffspaaren im Besonderen erwiesen werden soll: Klarheit der Gestaltung, Uebersichtlichkeit auf flüchtigen Eindruck hin ist in keiner Weise festzustellen.

97) Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters, Handbuch der Literaturwissenschaft, herausgegeben von Oskar Walzel, Berlin-Neubabelsberg, o. J.

Es gibt, wie auch die Figur I[98]) bezeugt, kein in sich selbst gesetzmäßiges Schema des Aufbaus. Es gibt Sprünge, Unwahrscheinlichkeiten, Drängendes und Unklares, das uns veranlaßt, Formgesetze nur in der engsten Verbindung zum Gehalt des Stückes aufzusuchen, erst über Relation und Funktion zum Gesetz vorzudringen. Darüber braucht nichts Weiteres gesagt zu werden. Damit aber ist auch die Frage nach tektonischem oder atektonischem Bau eigentlich schon beantwortet. Es ist augenscheinlich, daß, wenn die unmittelbare Wirkung des Stückes auf den Zuschauer nur relative Klarheit hinterläßt, die strenge Untersuchung des Baus atektonische Bildung erkennen muß. Tatsächlich liefert uns Figur I dieses Ergebnis[99]).

Zunächst allerdings scheint es, als ob strenge Ordnung herrscht. Die Bauerngruppe füllt symmetrisch die Akte 1, 3 und 5, der Graf 1, 2, 4 und 5; innerhalb der Akte 1, 3 und 5 finden wir gleichmäßige Füllung, 2 und 4 dagegen sind in je zwei Szenen gespalten und weniger regelmäßig gefüllt: alles in allem eine absolute Ordnung vor großer Klarheit. Die Achse liegt in der Mitte des 3. Aktes. Charakteristisch ist es, daß gerade in den „gebrochenen" Akten 2 und 4 die meisten Nebenpersonen vorkommen, daß ihr Auftreten meistens kurz ist und häufiger Wechsel stattfindet. Wir haben also folgende rhythmische Gliederung:

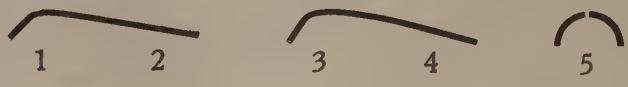
Wie fein im Einzelnen solche Symmetrie vorliegt, zeigen weitere Beispiele: den ersten Akt belegen die Bauern ganz, der Graf nur halb; im 5. Akt ist es gerade umgekehrt (vgl. Fig. I). der Baron, als Vermittlerfigur, erscheint in den 3 „Hauptakten" (1, 3, 5) immer erst im 2. Teil, in den zwei „Nebenakten" (2 und 4) aber im 1. Teil des Aktes. In 2_1 hat er die Führung, in 4_2 die Bauern. 2_1 und 4_2 sind kürzer als 2_2 und 4_1: alles ist um die Hauptachse im 3. Akt gruppiert.

Dieser 3. Akt also wird ganz allein durch die Bauern beherrscht, eine Tatsache, die uns dazu veranlaßt, in ihnen

98) Vgl. die Tabelle im Anhang S. 104.
99) Vgl. Anhang S. 104

den eigentlichen „Helden" des Stückes zu suchen. Ein Blick auf die Handlung aber zeigt uns, daß diese Annahme falsch ist. Der Konflikt geht durchaus vom Grafen aus, er ist „Held" und er müßte von rechtswegen in der Mitte des Stückes, also im 3. Akt, einen „starkbetonten Augenblick" haben. Daß das nicht der Fall ist, zwingt uns dazu, seine Stellung näher zu betrachten.

Zunächst erscheint der Graf im 4. Akt gar nicht in eigener Person, seine Pseudoanwesenheit (von der ja der Zuschauer weiß) wiegt seine wirkliche Erscheinung im entsprechenden 2. Akt nicht auf. Es entsteht eine fühlbare Verlagerung nach vorne. Zwei Akte also, 3 und 4, zeigen den Grafen, der doch immer spiritus rector bleibt, gar nicht. Erst im 5. Akt erscheint er wieder, diesmal wohl für den Zuschauer, nicht aber für die Bauern in voller Realität. Wir sehen also unser System der symmetrischen Ordnung gröblichst durchbrochen durch ein anderes, dessen Höhepunkt und Achse am Schluß des 2. Aktes liegt, wo der Graf sich entschließt, sich zu verkleiden. Wir brauchen jedoch nicht die Züge der Handlung heranzuziehen, um diese Tatsache klar zu erweisen. Auch unsere Skizze des statischen Baues zeigt sie. Akt 2 ist der mittlere der drei Grafenakte 1, 2 und 5, also eine Art Achse, um die sich jedoch zwei ungleich lange Flügel bewegen. Wir können Akt 1 und 2, und Akt 3 und 4 nebeneinander ordnen; Akt 5 ist dadurch isoliert worden und erhält ein erhöhtes Gewicht. Er ist betontes Ende einer trochäischen Reihe. So entsteht statt der Ruhe und des Ausgleichs der ersten Ordnung flutende Bewegung in der zweiten. Es entsteht folgendes Bild:



Die viel besprochene Sonderstellung des 5. Aktes findet ihre Erklärung. Wenn Akt 1 und 2 hauptsächlich den Grafen, 3 und 4 die Bauern in Aktion zeigen, so gibt Akt 5 das schließliche Zusammentreffen beider und die endgültige Lösung.

Wir haben also augenscheinlich nicht einen, sondern zwei „Helden" im „D.M.": den Grafen und die Bauern, die Träger je eines der beiden Systeme sind, die sich so merkwürdig kreuzen. Wenn man von einer Uneinheitlichkeit des Baues spricht, so liegt hierin der Grund dafür. Die Bauerngruppe geht stetig und streng in der Verteilung durch das Stück hindurch; ruhiger Wechsel, große Ausgeglichenheit ist ihr eigentümlich. Der Graf aber zieht seine eigenen, krausen Wege. (Fig. II). Wir kommen zu dem Ergebnis, daß die Frage nach tektonischem oder atektonischem Bau in beiderseitigem Sinne zu beantworten ist. Dabei ist offenbar, daß Atektonik dominieren muß; ihre Bewegtheit muß die Ruhe des „Bauernsystems" überdecken, wie Bewegung immer stärker zu den Sinnen spricht, als Ruhe es kann.

Es bleiben die Begriffspaare: Vielheitlichkeit und Einheitlichkeit und, eng damit verknüpft, flächenhafte oder tiefe Gestaltung. Walzel weist Shakespeare Einheitlichkeit und Tiefenbau zu, während er die Gegenpole bei den Klassikern findet. Die „Iphigenie", als Beispiel, führt wenige Personen, aber alle gleich stark betont vor; sie ist also vielheitlich und damit „flach" gebaut. Ganz anders der „Götz". In ihm sind alle Personen nur dazu da, die Hauptperson zu beleuchten und als einen Punkt hervorzuheben. Er ist also einheitlich und „tief" gebaut; die Gestalten führen in die Tiefe, verlieren sich im Hintergrund. Ihre Zeichnung ist umso schärfer, je näher sie dem Hauptheldeu steht.

Stavenhagen hat für den „D.M." selber diese Abstufung bezeugt. Auf einem Zettel mit einem Entwurf des „Hans Harlekin"[100]) stehen folgende Worte[101]): „Je näher der Hauptrolle, je feiner und komplizierter; je weiter zurück, je unbedeutender für die Handlung, um so größer und fester die Charaktere! Damit in ganz wenigen Strichen sicher zu zeichnen ist." Wirklich läßt sich dies an dem fertigen Stück erkennen.

Als leuchtende Punkte treten der Graf und die Bauern heraus; es ergeben sich somit nicht nur eine, sondern

100) Vgl. S. 11
101) Stavenhagenarchiv.

entsprechend der oben[102]) erwähnten Zweiteilung der Dominanz zwei Linien, die in die Tiefe führen. Dem Grafen folgen Franz, dann v. Maltzahn, v. Plessen, Ivenak und zuletzt, ganz verschwommen schon, die Jagdgäste. Bei der zweiten Reihe, die durch die Bauern hindurch bis zu Pommerenk und Annliesch führt, ist die Stufenfolge nicht so klar. Es soll ja nicht ein Einzelner, sondern die ganze Masse „Held" sein. Trotzdem ist immer ein Einzelner hervorgehoben. So stehen abwechselnd Werner, Lüdering, dann Rodemann, wieder Lüdering und schließlich wieder Rodemann im Vordergrund. Die anderen treten immer etwas zurück, zwar nicht so stark wie in der Gruppe um den Grafen, aber doch durchaus fühlbar. Auch die Mittelgruppe, geführt vom Baron, zeigt ähnliche Staffelung.

Trotzdem aber scheint es uns, als ob das nicht völlig richtig sei. Trotz aller Abstufung tritt uns doch eine geschlossene Reihe von Menschen entgegen, die alle *einem* Typ angehören und fast gleichmäßigen Anteil am Geschehen haben. Verglichen mit der Grafengruppe können wir fast von „Vielheitlichkeit" und „Flächigkeit" reden. Außerdem: haben nicht fast alle Personen etwas von den Eigenschaften der Fastnachtspieltypen an sich, die an uns im Vordergrund der Bühne vorüberziehen und ihr Sprüchlein sagen? Wenn der geizige Wirt, die Wirtstochter, der Büttel, die Dirne Ivenak, der betrügerische Köster, erscheinen, dann denken wir, ganz von ferne, an Typen des Hans Sachs, an den Kasper im Faust, wohl auch an das Redentiner Osterspiel mit seiner Ständesatire. Hier stecken Reste des „Hans Harlekin", Rudimente des ersten Entwurfs. Vielheitlichkeit und Relief scheinen durch die spätere Bearbeitung, die von diesen Dingen abrückt und sich in die Tradition Schillers begibt, hindurch. So durchkreuzen sich merkwürdig die echt dramatische Absicht, abzustufen und Tiefe zu geben, Einheit zu bieten, mit dem Willen, eine Schau deutscher Typen zu veranstalten, ein Fresko von Personen und damit auch eine Vielheit an Akzenten. Es kreuzt sich Schiller mit dem altdeutschen Spiel; wieder zwiespältige Gestaltung, aber von seltsamem Reiz.

Blicken wir zurück, so ergibt sich uns dies Bild:

---

102) Vgl. S. 75.

Nirgends herrscht Eindeutigkeit der Form. Tektonischer und atektonischer Stil, Vielheit und Einheit, Fläche und Tiefe kreuzen sich, geben ein Stilgemisch, dem wir jede objektive, absolute Gesetzlichkeit absprechen müssen. Wir hatten aber bereits seine Bedingungen erkannt: Unentschiedenheit in der Wahl des „Helden". Die Masse ist also nicht etwa, wie bei den „Webern" Gerhard Hauptmanns, Führer der Handlung. Sie beherrscht trotzdem ein gut Teil des Scenariums, und gerade dieses starke Hervortreten verursachte jenen Zwiespalt.

b) dynamisch.

Die Betrachtung der statischen Elemente des „D.M." ergab zwiespältigen Bau; es wäre zu erwarten, daß auch die dynamischen Faktoren ähnliche Erscheinung zeigen. Die Spannungsverhältnisse sind das eigentlich Dramatische eines Stückes; wie in einem Farbkunstwerk das Wesentlichste der statische Bau ist, dem gegenüber die Dynamik in die zweite Reihe tritt, so ist es beim Drama seiner Natur gemäß umgekehrt.

Wir können drei Gruppen von Gestalten zusammenfassen und sie nach ihrer dramatischen Funktion begrenzen. Auf der einen Seite stehen die Bauern mit dem Wirt, ihnen gegenüber der Graf und die Spielergesellschaft. Dazwischen, als vermittelnder Faktor, der Baron von Oertzen mit Hanna. Der dramatische Verlauf nun ist der Kampf der Bauerngruppe gegen den Grafen, der vom 2. Akt an fast völlig allein steht, da ihn seine Freunde verlassen haben. Es versteht sich, daß der Konflikt immer dort gemildert wird, wo die Personen der Gruppe Baron — Hanna eingreifen.

Den Spannungsverlauf des 1. Aktes stellt Fig. III[103]) dar, soweit solche Dinge graphisch erfaßt werden können. Die Entfernung der Bewegungslinie beider Gruppen gibt die Höhe der Spannung wieder.

Es ist sofort ersichtlich, wie die Spannung, wenigstens im letzten Teil des Aktes, rhythmisch wächst. Fortwährende Steigerung tritt ein, ein An- und Abschwellen, das spät erst (S. 50) den Höhepunkt erreicht und am Schluß des

103) Vgl. Tabelle S. 104.

Aktes jäh abbricht. Ein Blick auf die Maßverhältnisse zeigt strenge Ordnung: Genau in der Mitte des Aktes (S. 32) klingt zum ersten Mal, spielerisch noch, der Konflikt an. Und beim Beginn des letzten Aktdrittels (S. 41) wird er ernsthaft. So ist die eigentliche Austragung des Gegensatzes an den Aktschluß verlegt, während vorher schon eine Steigerung liegt, die im Tempo anwächst. Immer wieder aber werden Szenen eingelegt, die trennende Funktion haben. Bemerkenswert ist, daß die Linie des Grafen bis fast zum Schluß ohne Störung gleichmäßig verläuft, und dann ganz plötzlich emporschnellt, während die Kurve der Bauern stetiger ihre Bahn zieht. Von vornherein ist eine latente Spannung, die durch die Vorgeschichte bedingt ist, vorhanden. Sie kommt in unserer Zeichnung nicht zum Ausdruck.

Beim Beginn des Aktes beherrschen die Bauern die Bühne. Erst kurz vor der Aktmitte tritt der Graf auf, und den Auftakt bildet die Szene, wo Maak den Grafen „anfauten" will (S. 32). Aber Lüdering beruhigt. Episoden schieben sich ein, die jedoch gegen Ende des Aktes immer vereinzelter werden und z. T. eine innere Vorbereitung des darauf folgenden Zusammenstoßes bilden. Wir denken dabei an die Spielszenen mit Köster und an Ivenaks Auftreten, die solche Zwecke haben. So ist wirklich alles in den Dienst der Steigerung gestellt. „Latente" Steigerung wechselt mit offenbarer, sie nimmt — auch eine Steigerung! — gegen Ende zugunsten der letzteren ab.

Zweimal erscheint der Baron; sein erstes Auftreten ist ohne sichtliche Folgen, beim zweiten jedoch treibt er den Konflikt zum offenen Ausbruch (S. 41). Wieder ist eine Dämpfung eingefügt. Jetzt aber hetzt v. Maltzahn: das Geld der Bauern gehört doch dem Grafen, er darf es also fordern und verspielen (S. 44). Doch der Graf beruhigt die aufgebrachten Bauern. Er will ihr Geld nicht. Die Bettler im Hof lenken ab. Doch v. Maltzahn ist verärgert, er hetzt aufs neue, und nun macht den Grafen das übermütige Verhalten der Bauern rasend: er fordert. Lüdering versucht noch einmal, ihn umzustimmen; es mißlingt.

Ein Beispiel möge die diffizile Art, wie Stavenhagen Steigerung bietet, beleuchten, Werner fragt (S. 25), ob der Baron wohl auch auf das Fest kommt, und erhält

von Mattens die bezeichnende Antwort: „Büst denn mall!" Als der Graf plötzlich und flüchtig die Dame Ivenak küßt (S. 31), sagt Jörn: „Dat har man de B'ron seihn möst... Ick much von sien Gesicht nicht drömen." Dazu das oben erwähnte zweimalige Auftreten. — Vier mal deutlichste Steigerung.

Das Gesagte mag genügen, um die wundervolle Klarheit des Bewegungsrhythmus aufzuzeigen. Das Bild, das wir gewonnen haben, entspricht also völlig der oben erwiesenen Geschlossenheit des Baus. Brüche, wie wir sie im Verlaufe des ganzen Stückes fanden, lassen sich nicht nachweisen. Die geschlossene Füllung des Aktes ist durch den geschlossenen Bogen der Spannung voll gerechtfertigt.

Der zweite Akt zeigte loseren Bau; er zeigt auch stark wechselnde Spannung. Das Eingreifen der Vermittlergruppe Baron - Hanna bringt in die beiden feindlichen Parteien Unentschiedenheit und Zwiespalt des Gefühls. Werner und der Graf sind beide gewillt, friedlichen Ausgleich zu schaffen; die Kurven nähern sich. Die des Grafen schwankt äußerst stark hin und her. Am Schluß aber haben wir die gleiche Feindschaft wie im I. Akt. $II_{,1}$ dient zur Klärung; der Baron stimmt Werner, Hanna den Grafen ($II_{,2}$) versöhnlich. Aber die Gefühle sind so überspannt, daß größte Verwirrung herrscht. Die Stimmung des Grafen trifft jetzt, anders als in I, mit seinem Handeln gegen die Bauern zusammen. Jetzt ist es ein Bauer, der seine Stimmung durch die Absicht zum Frieden mäßigt. Bis zu einem gewissen Grade gelingt ihm das.

$II_{,2}$ zeigt den Grafen in dem Gegensatz zu den Bauern, der am Schlusse von I herrscht. Hanna kommt und es gelingt ihr bald, ihn versöhnlich zu stimmen. Nur den guten Willen der Bauern will er sehen, und den will ihm ja Werner zeigen. Daß er versagt, stellt die Feindseligkeit wieder her. Der Einfall des Grafen, sich zu verkleiden, bildet den Höhepunkt der Handlung. Die Episoden sind häufiger als in I. Der Eingang des Aktes, das Gespräch Baron-Werner, die konfusen Reden des Büttels Pommerenk, Lüths Erscheinen sind durchaus lose eingefügt. Auch Teile von Hannas Auftreten und der Bettlerscene haben weniger dramatische als epische Funktion. Doch sind sie nie völlig überflüssig. Im ganzen entspricht auch hier das Bild der Spannung dem des Baus.

Der dritte Akt ist, wie im Bau so auch in der Spannung, dem ersten zu vergleichen. Es fehlt hier der Gegenspieler; die Bauern beherrschen ihn von Anfang bis Ende; der Graf wird nur unvollkommen vertreten durch den Baron, der genau in der Mitte des Aktes die Bühne betritt. Die Spannungskurve zeigt bis hierher fast stetiges Anwachsen; mit dem Eingreifen des Barons fällt sie, schwankt hin und her und strebt schließlich steil empor. Sie zeigt einen rhythmisch gesteigerten Verlauf, ganz ähnlich wie im ersten Akt, einen Bogen von völliger Geschlossenheit, der der Einheitlichkeit des statischen Baus entspricht. Doch trägt die Aktmitte, und damit die Mitte des Stückes, einen deutlich fühlbaren Akzent (Fig. IV).

Der vierte Akt geht dem zweiten parallel. Der Graf ist (scheinbar) tot; die Gegensätzlichkeit verschwindet völlig.

Der fünfte Akt beginnt, ähnlich wie der erste, mit voller Ruhe. Bei dem Auftreten des Schauspieler-Grafen beginnt erst der neue Konflikt, der sich aber gar nicht gegen den Grafen äußert, sondern gegen den Schauspieler. Hin und her schwankt die Stimmung, der Gegensatz aber wächst doch, bis er durch die Prügelszene gelöst wird. Natürlich wechselt seine Motivierung. Aber wir haben rhythmische Steigerung ohne epische Einschübe, die sich noch bei Akt I finden. Zum Schluß wird die Spannung seltsam gebrochen: Drohungen und Gelächter machen uns für die Zukunft halb besorgt, halb beruhigt. Die gleichmäßige Füllung dieses letzten Aktes, die wir oben feststellten, findet also ihre Parallele in der Großzügigkeit der Spannung.

Die Figur V zeigt das ganze Stück im Zusammenhang. Worauf es uns ankommt, ist folgendes: Uebereinstimmung mit dem Bau finden wir in der eindeutigen Spannung, die die Akte 1, 3 und 5 vor den Akten 2 und 4 auszeichnet. Das war schon im einzelnen nachgewiesen. Ebenfalls finden wir die Betonung der Mittelachse und die Verlagerung des Grafensystems nach vorne in I und II. Es erwies sich als richtig, die „Achse" des „Grafensystems" in den 2. Akt zu legen.

Seltsam aber ist die Uneinheitlichkeit der Spannung im „Bauernsystem": der Bruch nach $4_{,1}$ ist im Bau nicht aufzufinden. So fügen sich die Akte 1—4 zu einer Spannungs-

einheit zusammen und lassen Akt 5 isoliert erscheinen — trotz des Höhepunktes in Akt 3, der nun aus seiner Mittellage gerückt ist. Die absolute Ordnung des Baus, die wir für das „Bauernsystem" feststellen konnten[104]), ist also in Bezug auf die Bewegungsverhältnisse gebrochen. An objektiver Gesetzlichkeit bleibt nichts als das Bestehen der Mittelachse als Höhepunkt der Handlung und gleichmäßige Gruppierung spannungsgleicher Akte um ihn herum. Schiefe, diagonale Gestaltung wird immer deutlicher. Barocker Stilwille ist herrschend. Die Bewegtheit des „Grafensystems" stört die Stetigkeit des „Bauernsystems" empfindlich.

Kapitel 2. Kritik der Handlung.

Die Handlung des I. Aktes zeigt lückenlose Folge. Sie erwächst aus den Bedingungen der Vorgeschichte und wird durch die Auswirkung der Charaktere, die alle von wunderbar plastischer Zeichnung sind, getragen. Völlig ohne Sprünge und Unwahrscheinlichkeiten schreitet sie vorwärts; meist langsam, dann mit steigendem Tempo. Eine Gliederung in drei Teile ist erkennbar:

Exposition (S. 11—26)
Vorbereitung des Konflikts (S. 27—47)
Ausbruch des Konflikts (S. 48—53)

Das Verhältnis der drei Teile, in der Zahl der Seiten ausgedrückt, ist also etwa 16 : 21 : 6. Die Exposotion nimmt einen ziemlich breiten Raum ein, in dem die Gestalten der Bauern, eine nach der anderen, vorgeführt werden. Der Graf offenbart sich uns erst während der eigentlichen Handlung. Das entspricht ganz ihrer Wesenheit: die Bauern sind etwas, der Graf aber will etwas.

Die latente Spannung, die zu Beginn vorhanden ist und die nur einen Anlaß braucht, um sofort sehr stark in Erscheinung zu treten, erklärt sich aus dem Mißtrauen, das die Bauern gegen den alten und damit auch gegen den jungen Grafen hegen. So nur ist es begreiflich, daß beim geringsten unwilligen Wort des Grafen Erregung bei den Bauern entstehen kann.

Es bleibt unklar, ob der Graf ein Recht zu der

104) Vgl. S. 75.

Forderung hat. Das ist aber, wie der Verlauf der Handlung zeigt, nebensächlich. Die Bauern lehnen die Forderung nur deswegen ab, weil sie sich in ihrem Stolz getroffen fühlen. Sie sind also darin dem Grafen völlig gleich. Der Graf behauptet zwar, daß er das Privileg auf Zins und Besthaupt noch besitze, es erhebt sich auch kein ausdrücklicher Widerspruch dagegen. Das Handeln der Bauern aber zeugt davon, daß sie sich in ihrem Recht glauben.

Der 2. Akt ist weniger straff als der erste. Die Handlung zeigt die „Vermittlergruppe" um den Baron. Es soll versucht werden, den drohenden Streit gütlich zu schlichten. Der Baron selbst kann nicht, wie es Lüth und Werner gerne wollen, zum Grafen gehen; er ist zu tief beleidigt worden. Hannas Vermittlung bleibt ohne Erfolg. Es bleibt nur ein Weg: einer der Bauern muß den Zins bringen, damit der Graf den guten Willen sieht. Daß er sich damit begnügt, hat Hanna durch ihre klare Vernunft erreicht.

Bis hierher also ist die Handlung geschlossen und gut motiviert. Man hat bezweifelt, daß Werner soviel Selbstüberwindung aufbringen könne, den Zins zu bringen[105]). Ich halte das für durchaus angängig: Werner ist zunächst voll Freude darüber, daß ihm sein Hof erhalten blieb; dann aber tut er ja nur dem Baron, dem er viel zu danken hat, einen Gefallen. Sein Verhalten ist psychologisch völlig verständlich. Der Versuch zur Einigung aber mußte an den Charakteren scheitern.

Ganz leise spielt das Motiv der Vererbung herein; die dicke Unterlippe, von der schon im ersten Akt die Rede war, haben Vater und Sohn gemeinsam und dazu auch die Hemmungslosigkeit und den Spieltrieb. Werner kann nicht ruhig bleiben, als so durch die Aehnlichkeit von Vater und Sohn die Vergangenheit mit aller Lebendigkeit wieder aufsteigt. Der Graf aber spricht es vorher Hanna gegenüber aus, wie sehr er seinen Vater geliebt hat. Daß Werner schlecht von diesem spricht, muß ihn aufs stärkste empören. An der Gefühlsbetontheit beider Menschen, des Grafen wie Werners, scheitert jeder Versuch zu einer Einigung.

105) A. Becker, Stavenhagen und seine Stellung in der Entwicklung des deutschen Dramas, Oldenburg 1927. S. 39.

Die Handlung bricht nun, — nachdem noch der Bettler gekommen ist (s. u.) — ab, und erst am Ende des 3. Aktes, bezw. am Anfang des vierten findet sie ihre Fortsetzung. Werner ist im 3. Akt von ausschlaggebender Bedeutung. Sein Bericht treibt die Bauern endgültig aufs Schloß. Der Graf erscheint erst im 5. Akt wieder und beginnt eine ganz neue Handlung, die in keinem Zusammenhang mit der vorherigen steht.

Die Bettlerszene bildet so etwas wie eine Ueberleitung und Motivierung des 5. Aktes. Dabei ist sie selber nicht recht motiviert. Es ist allerdings vorher (im 1. Akt) schon von Bettlern gesprochen worden. Die Möglichkeit, daß der Graf arm wie ein Bettler werden könne, wird erwähnt, und ein Haufe von Bettlern taucht im Hof auf, um Anteil an dem Fest zu haben. Eine gewisse indirekte Vorbereitung, eine Art von irrealer Motivierung, liegt tatsächlich vor. Das hindert uns jedoch nicht, die Erscheinung des kranken Bettlers als überraschend zu empfinden. Der Zufall hat ihn herbeigeführt. Zwar kann man noch folgendes als Motivierung gelten lassen: Er hat beim Fest singen wollen, ist wohl bei dem gestrigen Bettlerhaufen gewesen, und nun haben ihn die übermütigen Bauern, die im Tierpark das Wild abschossen, verletzt. Das mag angehen; doch war die Handlung bisher so streng geschlossen, so völlig von Charakteren und Umständen bestimmt, daß die flüchtige Motivierung, die wie aus einem Märchen genommen scheint, nicht ganz befriedigt. Allgemein schiebt man sie auf das „Konto der Romantik", die nach Stavenhagens Ausspruch vertreten sein sollte. Es gibt im bisherigen Verlauf des Stückes sehr wenig, was wir als romantisch ansprechen können. Gleichwohl wird eine Betrachtung der Personen zeigen, welche Bewandtnis es damit hat[106]). — Auch der Gedanke des Grafen, sich zu verkleiden, kommt seltsam unvermittelt. Sein Charakter allein bietet keine ausreichende Motivierung. Ueberhaupt zeigt sich plötzlich, vor allem wenn wir die Handlung im 5. Akt, wo sie ihre Fortsetzung findet, wiederaufsuchen, ein Abweichen der strengen psychologischen Begründung. Zwei mal treibt ein „Einfall" das Geschehen: hier im 2. Akt und der Gedanke, als Schauspieler aufzutreten,

106) Vgl. hierzu S. 72 f.

im 5. Die Grafenhandlung allein zieht so krause Wege; die Bauern gehen, wie noch auszuführen ist, geradewegs ihrem Charakter gemäß bis zum Schluß. Haben wir also im ganzen ein Charakterdrama vor uns, sind die Charaktere treibende Momente, so zeigt sich doch auch für einige Teile ein Primat der Handlung.

Der 3. Akt bildet gleichsam die Fortsetzung des ersten. Die Bauern sitzen im Krug und warten auf den Bescheid des Büttels, um dann aufs Schloß zu ziehen. Die Handlung zeigt gleiche Stetigkeit wie der Bau. Rodemann, der Wirt und schließlich Werner treiben sie vorwärts, der Baron hemmt sie. Werners Bericht gibt den letzten entscheidenden Anstoß zum Ausbruch des Konflikts. Damit aber ist auch seine Rolle zu Ende. Er greift nie mehr handelnd ein. An seine Stelle tritt Rodemann. Wenn wir uns vor Augen halten, daß die Bauern als Masse handeln, so ist dieser Wechsel durchaus zu billigen. Werners stärkeres Hervortreten ist durch seine besondere Stellung innerhalb der Bauernschaft überdies ausreichend motiviert. Es ist von starker Ironie, daß die Bauern einen Schlag vorbereiten, der, wie der Zuschauer schon weiß, sein Ziel gar nicht treffen kann. Der bewegliche, schmiegsame Graf ist den schwerfälligen, gradlinigen Bauern längst entwischt. Noch einmal, wie im 1. Akt, entfalten sie sich in ihrer ganzen Eigenart. Die Handlung ist straff und ausreichend motiviert; es gibt keinen Bruch, keinen Zufall, keinen plötzlichen Einfall; dieser 3. Akt ist der am meisten realistische von allen.

Die Handlung des 4. Aktes ist in der Motivierung der des 2. Aktes zu vergleichen. Die Bauern stürmen aufs Schloß, finden den (vermeintlichen) Grafen tot und schämen sich nun ihrer Absicht. Sie werfen die Waffen aus dem Fenster und nehmen die Hüte vom Kopf. Der Tod ist ihnen heilig. Das alles ist einleuchtend. — Keiner der Bauern zweifelt an der Wahrheit dessen, was Franz über den Tod des Grafen erzählt. Nur Hanna erkennt, daß der Tote nicht der Graf ist — auch dieser Zug wahrscheinlich, da ja sie ihn am besten kennen muß. Sie vermißt eine kleine Narbe am Kinn. So hält man sie denn für verrückt, zerbrochen durch den großen Schmerz.

Es mag unwahrscheinlich erscheinen, daß es keinem einfällt, den Toten auf seine Identität mit dem Grafen zu

untersuchen. Stavenhagen hat selbst auf solchen Vorwurf geantwortet. Er schreibt in einem Brief an Otto Brahm[107]):

„Das Allererste und Wichtigste ist: wir haben es mit einer Komödie und nicht Tragödie zu tun. Ist bei dieser die Hauptsache, jedes Geschehen bis ins Kleinste zu motivieren, so verzeiht man jener kleine Sprünge; denn ihr Hauptzweck ist, das Behandelte ins komische Licht zu rücken oder die satyrische Lauge darüber auszugießen. So oder so, es wird das Entstandene nicht mehr recht in die engen Grenzen der realen Wirklichkeit passen wollen. Es ist der Komödie also erlaubt, was der Tragödie verboten.

Aber weiter: Wie kann in den Bauern aber auch nur der leiseste Zweifel daran aufkommen, daß der Tote auch wirklich der Graf? Er liegt in des Grafen Schloß, in des Grafen Bett! Dessen Diener sagt ihnen, es sei der Graf und jener sieht auch ganz genau so aus! K e i n — und das ist die Hauptsache, warum ich die Verkleidung im Michel für zulässig halte! — k e i n moderner Mensch würde sich einfallen lassen, den Toten genau zu untersuchen! N i e m a n d dreht und wendet einen Toten! Diese Art kindlicher Furcht, die fast alle Menschen vor einer Leiche haben, wollte sich ja gerade zeigen! Furcht, Achtung vor dem Toten, und — Hiebe dem Lebenden! Aber dann: Die Einzige, die den Grafen sehr genau kennt, ihn auch genau betrachtet, erkennt ja, daß der Tote es nicht ist! Aber — niemand glaubt ihr. Hier setzt ein zweites ein, was ich sagen wollte: Alles Interesse der Menschen (Bauern) konzentriert sich jetzt nur auf den Grafen. Er ist tot! Und sie haben ihn in den Tod getrieben! Jetzt heißt es gutmachen! Wer gelobt werden will, muß sterben! Oder, wie ein bayrisches Volkslied singt: Solange der Schimmel arbeiten konnte, ward ihm vom Futter abgeknappt, als er verhungert war, setzt man ihm den besten Hafer vor. So machen es die Menschen! Sie fühlen sich jetzt als die Verlassenen und möchten am liebsten noch bemitleidet werden. D a r u m haben wir für den Grafen — als Bettler — gar keine Beachtung übrig! Bei j e d e r anderen Gelegenheit würden sie sich diesen dreisten Bettler[107a]) näher besehen, aber jetzt sind sie ganz mit ihrem Gefühl beschäftigt!"

107) Brief vom 3. 2. 1903. Sperrung von St.
107a) Bezieht sich auf die 1. Fassung des „D. M."; vgl. S. 20 f.

Stavenhagen gibt also selber eine etwas schwache Motivierung zu. 4_2 ist für die Handlung fast überflüssig; die Bauern wollen jetzt dem Toten den Zins bringen und bereden sich darüber. Mit Recht wird, ähnlich wie bei den „Bauern"[108]), bei den Aufführungen 4_2 ohne Szenenwechsel, gleich im Anschluß an 4_1 gespielt. Das plötzliche Absinken der Spannung im 4. Akt, das wir oben feststellten, findet also durch die Handlung ihre Erklärung. Der Graf hat es durch das Vortäuschen seines Todes bewirkt. Eigentlich ist das Stück zu Ende; aber eine Frage ist noch ungelöst: Was wird aus dem Grafen?

Die Handlung des letzten Aktes ist völlig motiviert, soweit sie die Bauern betrifft. Die Charaktere entscheiden. Der Gedanke des Grafen aber, den Schauspieler zu machen und um Hannas willen so schnell wie möglich sich zu erkennen zu geben, ist eben ein „Einfall" und ein toller dazu. Wir sprachen schon anläßlich des 2. Aktes von diesem Teil der Handlung, durch den Grafen geführt, der sich plötzlich von jeder psychologischen Notwendigkeit lossagt und frei seine Bahn zieht. Also auch hier, wie beim Bau, Zwiespalt der Form. Possenmäßiges kreuzt sich mit strengem Realismus. „Shakespeare" mit „Molière". Gewiß wirkt die Grafenhandlung „romantisch"; aber doch nur dann, wenn wir sie neben dem Realismus der Bauernhandlung sehen. Im tiefsten findet sich ihre Motivierung doch im Charakter des Grafen: dieser Mensch ist, um sich aus der Gefahr zu helfen, zu allem fähig. Irgend ein Ausweg, der ihm gerade einfällt, wird von ihm versucht werden.

Wenn wir zurücksehen, so ist uns jetzt der Einschnitt der Spannung nach dem 4. Akt klar: das unstete, phantastische Verhalten des Grafen wirkt sich auf die ruhige Bahn der Bauern aus. Der 5. Akt mit seiner besonderen, betonten Stellung ist allein dadurch bedingt.

Die zwei Systeme, die wir beim Bau und bei der Bewegung aufzeigen konnten, kehren auch in der Handlung wieder. Symmetrischer und schiefer Bau, durchgehende und gebrochene Spannung, stetige, lückenlose und eigensinnige, „autonome" Handlung laufen parallel. Es hat sich uns

108) Vgl S 30 f.

also eine Gestalt erschlossen, die nicht von objektiver Gesetzlichkeit ist. Damit aber ist das Urteil über unser Drama nicht gefällt. Die Möglichkeit, daß wir es mit einem Werk von organischer, funktioneller Art zu tun haben, bleibt noch offen. Die Betrachtung des Gehalts wird zeigen, ob dieser Form irgend ein hoher Grad von Notwendigkeit zukommt, der aus den Bedingungen eben dieses Gehalts erwächst[109]). An der rein technischen Gestalt finden wir überall Mängel: Bau und Handlung zeigen Schwächen. Sollte es nicht möglich sein, daß sich solche negativen Eigenschaften in einem höheren Sinne doch als positiv erweisen?

Kapitel 3. Personen.

Von den Personen des „D.M." hat nur ein Teil wirkliche Bedeutung für die Handlung. Wir stellen kurz zusammen:

Graf, Baron, Hanna, Werner, Lüdering, Rodemann, Maak, Mattens, Panschow, von Maltzahn, Bettler und Franz. Die übrigen: Jörn, Köster, Lüth, Annliesch, von Plessen, Ivenak, auch noch der Büttel sind an ihr fast unbeteiligt. Sie haben nur illustrativen Milieuwert, stammen ihrer Bedeutung nach aus der Typenkomödie. Sie sind dazu da, glossierend, bereichernd, stimmunggebend, kontrastierend zu wirken. Solche Funktion kommt gewiß auch in reichstem Maße allen anderen Gestalten zu; doch haben jene außerdem noch Teil an der wirklichen Handlung. Die Reichhaltigkeit deutschen Lebens sollte vorgeführt werden — jenseits aller dramatischen Absicht. Alle tiefere Einsicht spricht dafür. Das Volkstum ist mit wunderbarer Kraft dargestellt. Wenn behauptet wurde, daß die Charakterzeichnung der Hauptmanns gleichkommt[110]), so kann ich dem nur zustimmen. Jede der

109) Vgl. S. 90 ff.

110) Adolf Bartels, Fritz Stavenhagen, eine aesthetische Würdigung, Dresden und Leipzig 1907. S. 69.

Personen ist durch eine Folie, durch einen Gegentyp hervorgehoben. Trotzdem aber sind Gruppen zusammengeschlossen. So gehört der Graf, trotz aller Verschiedenheit, eng mit den Bauern und dem Baron zusammen, auch Hanna und der Büttel schließen sich ihnen an. Sie alle stellen im engeren Sinne den Micheltypus dar, dessen Kennzeichen ist, wie Becker[111]) sehr richtig bemerkt, daß sie gefühlsbestimmt sind. Unter sich aber sind sie ganz verschieden geartet: der fahrige, unstete, schwankende Graf ist Gegensatz zu den stetigen, wuchtigen Bauern; aber auch zu dem überlegenen, vernünftigen und sittlich gereiften Baron. Der etwas schwärmerische Werner steht Maak und Mattens gegenüber, der bedächtige Lüdering dem wilden Rodemann, der pedantische und gewissenhafte Lüth dem großsprecherischen Jörn. Die ganze Bauerngruppe aber hebt sich in ihrer biederen Rechtlichkeit von dem schleicherischen Köster ab, der, faul und unbedenklich, vom Grafen Vorteile erhofft. Hanna — Ivenak, Annliesch — Wirt, Pommerenk — Franz und die Jagdgäste — Baron sind gegenübergestellt. Auch der Bettler findet sein Gegenbild in Köster und Franz. Wir haben also stärkste Kontrastierung vor uns, die künstlerisch stark wirksam ist.

Die Zeichnung der Charaktere ist ganz ungemein plastisch. Der Graf spricht nur hochdeutsch, wie auch Hanna und die Jagdgäste. Er redet meistens in kurzen Sätzen, in denen sich Hast und Zerfahrenheit ausdrückt. Die Jagdgäste sind, wie schon andere bemerkten, etwas blaß. Das ist aber kaum ein Mangel. Ihre Rolle ist sehr unbedeutend, und ihre Zeichnung entspricht dem nur. Trotzdem ist zum mindesten Ivenak gut getroffen. Wie scharf trennt sie ihr schwankendes Wesen von der geraden Einfachheit der Hanna! Plötzlich kann ihre Stimmung umschlagen. Sie hat das Geld des Grafen verspielt und kommt lachend zu ihm[112]).

Ivenak: „Glück will umschwärmt sein, wie die Liebe! Das gönn' ich Ihnen! — Hat's Ihnen weh getan? — (schlägt dann plötzlich ins Gegenteil um). Ach — ach — es tut mir sehr leid — nein — nein, wirklich, es tut mir sehr leid."

111) a. a. O. S. 38.
112) „D. M." S. 30/31.

Man vergleiche damit Hanna im zweiten Akt. Sie ist ein völlig einfacher, natürlicher Mensch, vernünftig und von ganz ungekünstelter Empfindung. Eine der schönsten Liebesszenen, die die deutsche dramatische Dichtung kennt, spielt sich vor uns ab. Aus der ernsthaftesten Unterhaltung kann sie plötzlich auf ganz nebensächliche Dinge kommen. Spielerische Liebesäußerung und großer Lebensernst stehen dicht beieinander.

Der Baron von Oertzen zeigt, wie man behauptet hat[113]), Züge des „braven Mannes aus dem Sonntagsblatt". Seine Reden der Ermahnung im 1. Akt, die spürbare Absicht später, Böses mit Gutem zu vergelten, ein wenig Sentimentalität im Ganzen sind unerfreuliche Züge. A. Bartels verteidigt ihn[114]): er sei der Typ des „festen, kernigen, milden" Mannes. Gewiß, aber gerade, was er außerdem ist, macht ihn etwas unsympathisch. Franz und der Wirt zeigen Züge von sittlicher Verderbtheit. Der alte, gute, ein wenig verrückte Pommerenk ist sehr gut gezeichnet. Solche Typen sind noch heute auf mecklenburgischen Gütern anzutreffen. Ich halte ihn, im Gegensatz zu anderen[115]), durchaus für lebenswahr. Wunderbar ist die Zeichnung der Bauern. Werner, der leicht sentimental aufgefaßt werden kann, stellt sich ein wenig außerhalb. Ihm sind viele Dinge bewußt geworden, die in den anderen Bauern unbewußt sich äußern. Wenn er von der Heimat spricht, die durch nichts ersetzt werden könne, oder mit dieser starken Liebe von seinem Hof, so hat ihn das große Glück ein wenig redselig und überströmend gemacht. Ueberhaupt sind die Bauern nicht gerade schweigsam. Witz, Spott, Ironie, Wut, seltener Gelassenheit und ein gut Teil Schlauheit und List machen ihren Charakter aus. Fast jeden von ihnen charakterisiert eine Redensart. Lüderings breites Lachen und sein: „wenn 'ck mi dat doch nich dacht har", Kösters: „nee, wo ist möglich", Maaks ständiges: „denn Deubel ok" sind jeweils für ihre Wesensart bezeichnend. Gleichen Zwecken dient z.T. die Namengebung[115a]). (Die Namen v. Maltzahn, von Plessen, v. Oertzen weisen auf alte mecklenburgische Adelsfamilien hin). Mal-

113) Becker, a. a. O. S. 39.
114) a. a. O., S. 68.
115) Becker, a. a. O. S. 39.
115a) Jvenack = Jvenack (Gut bei Stavenhagen in Meckl.)(?)

ling ist gebildet aus volkstümlich mall 'verrückt', Panschow aus panschem '(Wein) mit Wasser verdünnen'.

Es ist ganz großartig, wie diese verschiedenen Menschen doch alle aus niederdeutscher Erde gewachsen sind, wie sehr sie in den Grundlagen ihres Charakters zueinander gehören. Der Kontrast ist also durch Bindung in eine rassische Gemeinschaft gemildert, von der nur die gänzlich unsympathischen Personen ausgeschlossen sind. Franz, der Wirt, die Jagdgäste und vielleicht auch Rodemann sind aus einer andern Welt.

Die Zeichnung des Milieus und der Charaktere ist also durchaus realistisch. In der Gestalt des Wirts begegnen uns sogar naturalistische Züge. Doch kreuzt sich mit diesem Realismus seltsam eine Neigung, die über das Künstlerisch-Assoziative hinausgeht und zum Symbolischen vordringt. Ich meine nicht nur das leitmotivartige Anklingen der Drohung, dem Grafen „de Windmöhl ümtostöten", sondern vor allem die Verwendung des Verwandlungsmotivs. Wir müssen hierbei ein wenig verweilen. Der Bettler, die Hanna des 4. und 5. Aktes, und der Graf im 5. Akt haben über ihre reale Bedeutung hinaus eine symbolische. Ihre künstlerische Funktion ist anders nicht recht begreiflich, sie widerstrebt jeder einfach logischen Erfassung, ist jedenfalls bei solcher Bedeutung durchaus unzulänglich. Wir stellten schon oben fest, daß die Handlung plötzlich, soweit der Graf und der Bettler sie führen, psychologische Notwendigkeit vermissen läßt; wir sprachen von „autonomer" Handlung, die aber ihre künstlerische Berechtigung nicht nur in der Aufgabe, den Konflikt äußerlich zu lösen, suchen darf. Fehlt ihr psychologische Konsequenz, so ist sie doch Trägerin symbolischer Zeichen. „Der Bettler" ist nicht so sehr Person, als vielmehr Prinzip. Wir können seinen Sinn in folgende Worte fassen: Wie wenig ist ein Graf, wenn er so schnell zum armen Manne werden kann! Und darüber hinaus: Ob Bettler, ob Graf — wir sind Menschen! So gewinnen für uns die Worte des Grafen, er sei jetzt bald ein Bettler und die Erscheinung der Bettler im I. Akt ein neues Leben. Ihr künstlerischer Wert geht weit über den einfacher Realität hinaus. Und nun ist die Handlung des 5. Aktes neu verständlich: der Bettler wird wieder zum Grafen, die Rückverwandlung geht vor sich und führt durch die selbst-

verschuldete Strafe hindurch. Wir denken an Gerhard Hauptmanns: „Schluck und Jau". Wenn Stavenhagen von „mehr Romantik" spricht, die in das Stück hineingewoben werden solle, so ist wohl diese seltsame Verwandlung der Menschen gemeint, der auch für den Gehalt eine große Bedeutung zukommt. Der Graf also ist halb real, halb irrational zu verstehen; sein Weg ist wirklich „phantastisch".

Wenn wir auch diesen Zwiespalt der Form des „D.M." aus der Notwendigkeit der Handlung (also technisch) und aus seiner rein künstlerischen Bedeutung heraus verstehen, so scheint uns Stammlers Urteil, das Stück sei „genial"[116]), doch nicht völlig gerecht zu sein. Irgendwo ist ein Mangel, der weniger dem suchenden Verstande als dem erlebenden Gefühl offenbar wird. Realistik und Phantastik sind nicht so völlig ineinander verschmolzen, als daß wir das Empfinden völliger Einheit hätten. Die Wirkung des Bettlers als Symbolgestalt, ist zu gering; der realistische Sprachstil und der Mangel an fühlbarer Form, die, außer im 5. Akt (Versszene), stets hinter dem Gehalt zurücksteht, stehen im Gegensatz zu aller „Romantik". Das Irreale überrascht uns, die wir so fest im Banne realistischer Welt waren. Phantastische, symbolische Gestaltung fordert merkbaren Formwillen, Dominanz der Form über den Inhalt. Wir geben zu, daß der Wille des Dichters und seine Absicht genial sind; hätte er diese Absicht weiter getrieben, so wäre eine Mischung realistischer und phantastischer Welt entstanden, die wirklich an das Werk Shakespeares herangereicht hätte. Die Urfassung des „D.M." zeigt, wie sehr Stavenhagen solcher Gestaltung zustrebte. Leider ist er später unter dem Einfluß des Naturalismus davon abgewichen. Hans Franck[117]) bedauert das Abweichen vom Realismus; wir hätten ein weniger starkes Festhalten daran gewünscht[118]).

---

116) Gesch. d. nd. Literatur, 1920, S. 120.

117) „Die schöne Literatur" herausgegeben v. Zarnke, 9. Nov. 1907.

118) Becker, a. a. O. S. 40.

Kapitel 4. Kunstmittel.

a) Sprache.

In der Hauptsache ist der „D.M." im mecklenburgischen Dialekt geschrieben. Die Hauptmasse des Wortschatzes stammt daher.

Pierd; tau (= zu), nahsten (= nachher)
sei (= sie, Sing. u. Pl.)
miehr (= mehr)
Rauh (= Ruhe)
Feuten (= Füße)
Weiten (= Weizen)
rinner (= herein)

Daneben finden sich einzelne Ausdrücke, die dem älteren mecklenburgischen Dialekt entstammen:

se neumt (= sie nennen)
Flünken (= Flügel)

Eine große Anzahl von Wörtern aber ist in mecklenburgischem und holsteinischem Dialekt belegt[119]):

damals: dunn donn
Ruhe: Rauh Ruh
sie: sei se
wie: wur wo
der: dei de
sonst: süst sünst
da: dor da
hören: hüren hörn
mehr: mihr mehr
sei (Imp.): sie wees
heran: ranner rann

Seltener finden sich hamburgische Formen:

Freude: Freid
freust: freist,

119) Vgl. auch Becker, a. a. O. S. 67.

die aber auch in mecklenburgischer Lautung vorkommen.

Sehr häufig ist hd. Element:

einige (statt: wek) Upwiegler,
selbst, vernünftig,
deshalb, ruhig,
gestern, gründlich,
Ihnen, viellicht,
morden, baut (= gebaut)
bloß, wie[120]) (statt: as)
vor't Sloß, gehürn (= gehören)
sicher.

Die Orthographie ist ziemlich regellos. Es findet sich:

bit neben bitt
mi neben mie
up neben upp
bi neben bie
vielicht neben viellicht.

Einige von den vielen Ungleichmäßigkeiten mögen auch auf Druckfehler zurückzuführen sein, deren mehrere nachweisbar sind. Ich korrigiere nur S. 24 dräg'n für träg'n.

Die grammatischen Formen zeigen gleichfalls starkes Schwanken. Westmecklenburgisches -t wechselt mit den regelmäßigen Formen. Man vergleiche:

wi willn : wi kamt
wat willn ji : ji sallt
se hem : se bringt[121]).

Seltsame Mischform zeigt:
ji weeten (S. 102), das wohl aus ji weiten und ji weet entstanden ist. Bei der 1. Pl. ist die Form auf -t etwa ebenso oft vertreten, wie die auf -en. Die 2. Pl. aber zeigt -en durchaus in der Mehrzahl.

Hd. Form finden wir in: „man möt denn Upwieglern .... bewiesen könn" (S. 66), wo es richtig „de Upwieglers" heißen müßte.

Die Syntax zeigt neben echt nd. Bau sehr oft, besonders in den Reden des Barons, hd. Gefüge. z. B.:

120) „all wie ein Mann tausamhollen" S. 46.
„Sicher wie Amen in'e Kirch".
121) Im selben Satz ("D. M." S. 51).

S. 58: „Dat giwt so manches in unser Leben ..." (natürlich sind überdies „manches" und „unser" hd!)
S. 64: „Daröber denk ick eben nah ..." (statt da ... öber)
S. 64: „wenn hei blot süht, dat 'n dees ganz unmögliche Forderung doch erfülln will, denn nimmt hei se trüch" (hd. Konstruktion und Wortschatz)
S. 66: „Hör, Werner, wi möten eins verseuken, un da möst du mi bi helpen." Hier ist zwar das „da bi" getrennt worden, aber die abstrakte Logik des Satzes ist völlig hd. „eins" ist betont; das ist im nd. ganz unmöglich; das Gewicht des Wortes steht in keinem Verhältnis zu seiner Bedeutung.
S. 19: „Einige lägen sogar bald unner de Ihr".
S. 121: „Ick will dauhn, wat ick kann, dat wi em, as sick't för'n Grafen schickt, in'e Ihr bringn." Die Schachtelung der Sätze ist hd.
S. 120: „...un hew em nie im Leben kennt?"
Unsicherheit herrscht in der Stellung des Objektes „es":
„ick hew't em anmarkt".
„un har em't betahlt"

Die Beispiele ließen sich für alle Teile noch vermehren.

Wir stellen fest, daß weder Wortschatz, noch grammatische Form, noch Orthographie und Syntax einheitlich sind. Stolle[122]) weist für die „Mudder Mews" ähnliche, besonders dem hd. verfallene Sprache nach. Ganz deutlich aber spüren wir — gerade im Vergleich mit der „Mudder Mews" — im „D.M." den starken mecklenburgischen Einschlag. Stolle führt als variierend an[123]): glöben: gleuben also ö : eu. Im „D.M." gibt es nur die Form mit eu[124]). Wir finden sehr viel typisch mecklenburgische Ausdrücke und Redensarten, so daß als Ganzes das örtliche Kolorit gewahrt ist.

Man hat den Eindruck, als wenn Stavenhagen die Sprache durchaus als Dienerin aller anderen Absichten behandelt hat. Es tut sich eine Sorglosigkeit kund, die wir sonst bei ihm gar nicht gewöhnt sind. Daß der Baron eine Mischsprache zwischen hd. und nd. spricht, mag in seiner Stellung als Gebildeter begründet sein. Leider aber zeigen

122) F. Stavenhagens „Mudder Mews". Diss. Marburg 1926, S. 82
123) a. a. O. S. 83.
124) Mit geringer Ausnahme, z. B. S. 58.

sich die Bauern auch nicht frei davon. Häufig schimmert der ursprüngliche hd. Text der 1. Fassung[125]) hindurch. Die Rolle des Barons ist ja noch bis zur Druckfassung hd.

b) Stil.

Der Stil des Werkes ist, der Eigenart seiner Gestalten entsprechend, derb, knorrig und rauh. Daher finden wir durchgehends kurze Perioden; Schachtelsätze sind sehr selten und immer hd. konstruiert. Wo die Handlung sich zuspitzt und im Tempo steigt, da verkürzen sich die Sätze immer mehr. Rodemann, der überhaupt sehr abgerissen und knapp spricht, bringt nur noch einzelne, hastige Ausrufe heraus.[126]). Nirgends jedoch wird der Ausdruck ins Expressive gesteigert; der Begriffswert des Wortes bleibt immer innerhalb herkömmlicher Grenzen. So fehlt natürlich jede Art von Substantivkomposition. Der Schrei, wenn er gelegentlich (im 3. Akt) auftritt, ist niemals Ausdruck seelischer Tiefen, nie Symbol. Er ist nur Kennzeichen der Hast.

Fast jede der Personen spricht einen etwas anderen Stil. Rodemann war schon erwähnt; Werners und Lüths Sprache ist ein wenig umständlich. Bei Werner finden wir außerdem auffällig viel Abstrakta, viel mehr als bei den andern Bauern. Er drückt sich oft stark begrifflich aus[127]). Es fehlen in seiner Rolle die Sprichwörter, die stets Kennzeichen mangelnden Ausdrucksvermögens sind. — Lüdering spricht zuweilen abgerissen und in durch Lachen unterbrochenen Sätzen. Mattens schwerer, gedrungener Stil[128]) hebt sich gegen Jörns hastige, fahrige Sprechweise ab. — Bis zur Komik und fast Groteske geht der Kontrast Rodemann — Wirt. Rodemann — der Situation entsprechend, — spricht hastig und kurz. Und der Wirt jammert in langgezogener und durch eine Menge von Beiwörtern geschwellter Periode. Seine Heuchelei ist mehr als offenbar.

125) Vgl. S. 1 6ff.
126) 3. Akt.
127) z. B. „Blot de Heimat nich" „D. M." S. 17.
128) Er spricht einen breiten Dialekt, z. B.:
o auk (auch)
fat>faut (fasse)
beter>beiter (besser)

Die hochdeutschen Reden des 1. Aktes sind durchweg recht schlecht. Sie bleiben stark im Begrifflichen stecken, ganz im Gegensatz zu fast allen plattdeutschen Teilen. Die Szene Graf — Hanna im 2. Akt jedoch ist wesentlich besser gestaltet. Die Sprache ist andeutend; einem Hintersinn bleibt Raum.

Im Ganzen also haben wir durchaus realistischen, nicht impressionistischen Stil[129]). Die Begrifflichkeit ist überall so groß, die Klarheit des Gedankens oder Gefühls so stark, daß von einer Auflösung im Sinne naturalistischer Tendenz nicht die Rede sein kann. — Aber auch ein Streben zum Pathos, Neigung zu „hohem" Stil, etwa im Sinne Schillers, ist ebenfalls kaum festzustellen. Gewiß liegt die Versszene des 5. Aktes auf dieser Linie. Sie zeigt den Stil der großen Tragödie. Aber sie ist nur Mittel, den komisch-tragischen Zustand fühlbar zu machen. Das Pathos ist echt und komisch zugleich. Die Verhältnisse der Handlung erzeugen es; die Grundhaltung des Aktes ist realistisch. — Wir treffen also hier seltsamerweise Stileinheit auf realistischer Basis an[130]). Der Dualismus der Form, bisher überall festgestellt, prägt sich im Stil nicht aus.

Kapitel 5. Gehalt.

a) Besitz

Am sinnfälligsten stellt sich uns die Beziehung des Bauern zu seinem Hof in der Geschichte Werners dar. Die Liebe zu seinem Eigentum hat ihn heimgetrieben aus

129) Becker a. a. O. S. 68 spricht von naturalistischer Beeinflussung im Wortschatz. Das ist ganz falsch. Man müßte denn Rist, der gleiche Ausdrücke (Schiet, Aas, usw.) bringt, ebenfalls zum Naturalisten machen. Bei ihm ist Stavenhagen (vgl. Teil I. S. 48.) in die Schule gegangen. Jedenfalls war die naturalistische Schule des 19. Jh. hierin ohne Einfluß auf ihn.

130) Die 1. Fassung, „Der deutsche Michel", zeigt diese Einheit noch nicht! vgl. Teil I, S. 19.

Amerika. Seine Frau und seine beiden Söhne sind vor Schmerz über den Verlust des Hofes gestorben; er jedoch kann nicht sterben, „ahn ierst dat Letzt versöcht tau hebben." Er liebt sein Land wie ein Vater seine Kinder. Alles hat er drangesetzt, den Acker so ertragreich wie möglich zu machen; eine neue Scheune wollte er bauen lassen, alles Material hat er fertig liegen gehabt. Und diesen Hof, den er so gepflegt hat, hat man ihm geraubt: der alte Graf hat ihn widerrechtlich an Rodemann verkauft. Werner kann es nicht glauben, daß er jetzt seinen Hof in bestem Zustand zurückerhalten soll.

In der Unterredung mit dem Baron (Anfang des 2. Aktes) tritt noch einmal alle Freude an seinem Besitz hervor. Dabei steht durchaus das Gefühlsmäßige im Vordergrund. Die Freude über das Schwalbennest am Giebel, über all die bekannten Dinge, die so viele Erinnerungen wachrufen, stimmen Werner fast sentimental. Wir empfinden seine Freude als ein wenig überschwenglich, besonders, wenn wir Vergleiche mit den übrigen sehr nüchternen Bauern ziehen. Nur Lüth ist Werner darin ähnlich.

Zwischen Werners und der übrigen Bauern Einstellung zum Besitz ergibt sich also ein wesentlicher Unterschied, der einen Schluß auf Stavenhagens Auffassung des Bauern zuläßt. Als Werner von Maak begrüßt wird (Akt I), sagt dieser von den Amerikanern: „De makt ja alls dröben." Darauf Werner: „Blot de Heimat nich!" Und nun wieder Maak: „Nee! nee!". Aber dieser Ausruf ist nicht eine Bestätigung dessen, was Werner sagte, wie man annehmen könnte, sondern nur ein Ruf der Verwunderung, daß Werner wieder zurückgekehrt ist. Maak versteht also Werner gar nicht. Ihm ist, und das sollte gezeigt werden, das Heimatgefühl fremd oder nicht bewußt. Niemand, außer Werner, spricht von der Liebe zur Scholle. Doch wird bei fast allen, Rodemann vielleicht ausgenommen, eine gefühlsmäßige Bindung an Haus und Hof vorhanden sein. Sie wird aber — das ist bezeichnend — erst dann bewußt, wenn sie beides verloren haben.

Neben der Liebe zum Hof steht der Stolz auf den Besitz. Niemand duldet es, daß sein Eigentum angetastet wird. Selbst der Graf darf nicht ohne Erlaubnis der Bauern auf ihren Hof kommen, sie alle sind kleine Herren, die ihr Reich unumschränkt beherrschen.

Ihr ganzer Stolz ist der Erfolg ihrer Arbeit: „Wi hebbt alles dod un dahl rackert", sagt Maak, als er von den Jahren des Aufstiegs erzählt. Und Jörn klagt, wer nun wohl die drei Tage bezahle, die wegen des Streites mit dem Grafen verloren gegangen seien. Ein starker Sinn für Besitz ist also vorhanden, jedoch artet er nie in Geiz aus. Der Wirt und Köster werden von allen abgelehnt und sind vom Dichter unsympathisch gezeichnet. Die Verachtung, die dem Köster entgegengebracht wird, wird offenbar in den Worten des Jörn (S. 30): „Un sien Fru deiht de Arbeit!" Daß der Müller reich geworden ist, hat er nicht seiner Tüchtigkeit zu verdanken, sondern nur der Möglichkeit zu betrügen, die mit seinem Beruf verbunden ist (S. 95). Dabei wird die Arbeit nie als absoluter Wert geachtet; sie ist nicht wertvoll an sich. So abstrakt kann ein Bauer nicht denken. Alle Leistungen werden an ihrem Nutzen für den Hof und damit für die Nachkommenschaft gewertet (S. 100).

Der Bauer denkt durchaus auf weite Sicht: Sonntag für Sonntag ist Werner auf seinen Acker gegangen und hat die Steine aufgesammelt, die ihn unfruchtbar machten. Langsam und stetig ist die Arbeit des Landmannes überhaupt: seine Verbundenheit mit Vorfahren und Nachkommen ist natürlich und entspricht der Einstellung zum Arbeitsprozeß.

Mattens hält dem Grafen nach dessen Zinsforderung eine Rede (S. 49), die zeigt, wie sehr die Wertschätzung des Grafen seitens der Bauern von dessen Besitz abhängig ist. „Du wutt uns Grauf sien? Du Hungerpaut! Wat hest denn hatt, wat? Wat is denn dien? . . . Nich'n Stein wür die hüt noch tauhürn, wenn hei (der Baron) nich west wier! Un du . . . du wutt von uns hier wat verlang?" Das Beispiel zeigt, wie weit der Bauer Mensch und Leistung, denn der Besitz ist ihm doch Ausdruck der Leistung, zusammen sieht.

Besitz aber braucht durchaus nicht nur durch Arbeit erworben zu sein; der Begriff der Tüchtigkeit ist weiter gefaßt: ein gewisses Maß an Geriebenheit und List ist erlaubt. Nur offener und auch geheimer Betrug ist verpönt, es muß alles schön rechtlich zugehen. Vornehme Zurückhaltung gilt als Dummheit. Als Beleg führe ich die Unterhaltung der Bauern über die Gründe an, die den Baron

veranlaßten, die Güter des Grafen ohne Bezahlung zehn Jahre lang zu bewirtschaften (S. 21). Die meisten sind der Ansicht, daß er seine Tochter mit dem Grafen verheiraten will, um so den ganzen Besitz zu bekommen. Maak sagt: „De Deubel sall denn halen, de seggt, uns Baron hett wat Unrechts dahn. Aber hei hett söben mannbare Döchter! — Versteihst nu?" Es wird leider späterhin nicht recht klar, ob der Baron wirklich diese Absicht hat. Er sagt nur einmal, als er den Grafen tot glaubt, zu Hanna: „Nu hett all uns' Hoffnung 'n End' "[131]). Worauf sich das bezieht, geht aus dem Stück nicht hervor. Eine der früheren Fassungen dagegen gibt uns darüber Auskunft: der Baron hat immer, ohne daß es ihm, wie er sagt, bewußt geworden ist, den Gedanken gehabt, eine seiner Töchter später als Gattin des Grafen zu sehen. Deswegen hat er gearbeitet. Er sagt, er hätte ohne diesen Gedanken die zehn schweren Jahre nicht überstanden[131a]).

Die Bauern sind also in starkem Maße an ihren Grund und Boden gebunden, in vollem Gegensatz zum Grafen. Seine Vagantennatur kennt keine schwere Arbeit und bestimmte Rechtlichkeit, deren Frucht erst der Besitz ist. Er kennt nicht die einfache und reine Freude am Wachsen und Werden der Güter. Ihm fehlt das, was dem Bauern seine Eigenart gibt: der Konservativismus als Lebensgefühl. — Schon der alte Graf ist leichtsinnig mit den Gütern umgegangen, hat alles verspielt und vertan. „Hei wüßt nich, dat dat ierst von de Geuder verdeint warden müßt!" (S. 13) Und der junge ist ihm „ut de Ogen krapen". Nicht ein einziges Mal äußert sich bei ihm ein Gefühl für den Wert von Besitz und Geld. Nur von seinem Schloß spricht er mit Stolz (S. 42) und von all den Vorfahren, die darin herumspuken. Aber schon wenige Augenblicke später verwünscht er alles, um Maltzahn zu beweisen, daß er ebenso „genial" ist wie der zitierte Spieler. Er will beweisen, daß er der Herr ist und mit seinem Eigentum machen kann, was er will, und darum verspielt er alles. Alles muß diesem seinem Gefühl dienen. „Schmeiß Geld hin — direkt an ihre dicken Köpfe", befiehlt er Franz, als die Bettler vor dem Fenster erscheinen. Der Graf

131) „D. M.", S. 118.
131a) Vgl. S 26.

ist weit entfernt davon, sein Eigentum als Grundlage seiner Familie zu betrachten, wie die Bauern es tun.

Wir fassen zusammen: dem Bauern ist der Besitz die Grundlage des Daseins. All sein Denken gilt ihm; fest ist er verbunden mit Hof und Acker. Der Besitz ist die Voraussetzung für seine konservative Lebensauffassung. Gefühlsmäßige Bindung ist zwar vorhanden, tritt aber selten hervor. — Der Graf dagegen fühlt seinen Gütern gegenüber keine Verpflichtung; ihr Verlust würde sein Lebensgefühl nicht antasten. Sein Besitz ist ihm nicht Grundlage seines Daseins, sondern nur Objekt seiner Laune.

b) Soziales.

Stavenhagen nennt[132]) den „D.M." ein „Gegenstück" zu den „Webern"; was aber an sozialer Kritik vorhanden ist, ist nicht wert, erwähnt zu werden. Es kam ihm auf ganz anderes an. Vererbung, Milieutheorie und „Nachtseiten des Lebens" treten wenig in Erscheinung. Es handelt sich nicht um den Kampf zweier Klassen, sondern um den Kampf zweier Menschentypen. Daß dieser Kampf sich an sozialen Gegensätzen entzündet, berechtigt noch nicht dazu, den „D.M." ein soziales Drama zu nennen[133]).

Die aristokratische Welt der Großgrundbesitzer steht gegen die der Bauern; die Form der Abhängigkeit ist fest umrissen. Wir müssen annehmen, daß der Graf berechtigt ist, den Zins zu fordern. Er spricht es deutlich genug aus und es wird von niemandem ein Gegenbeweis geliefert. (S. 49). Wenn es trotzdem immer so scheint, als ob das Recht des Grafen bestreitbar ist, so führt uns das in die eigentliche Problematik hinein, die uns erst aus der gegenseitigen Meinung, die Graf und Bauern voneinander haben, klar wird[134]).

Werner hat mit dem alten Grafen die schmerzlichsten Erfahrungen gemacht. Sein Hof wurde ihm genommen. Auch in den übrigen Bauern lebt die Erinnerung an die vergangenen Zeiten in starker Erbitterung nach. Nun aber

132) Brief an Hans Franck vom 17. III. 1905.

133) Becker (a. a. O. S. 19) tut das. Er schränkt seine Behauptung jedoch bald wieder erheblich ein. (S. 38/39).

134) Vgl. S. 87 ff.

sind sie alle reich geworden. Wenn durch das Auftreten des jungen Herrn ein Konflikt entsteht, so kann er nicht seinen Grund in materiellen Dingen allein haben. Es geht nicht, wie bei den „Webern", ums tägliche Brot. Es herrscht, ganz im Gegenteil, absolute Zufriedenheit, die öfter zutage tritt.

Die vorhandene soziale Ordnung wird also bejaht. Das ist eine ganz wesentliche Erkenntnis. Sie zwingt uns, den Konfliktstoff auf einer anderen Ebene zu suchen. Das Verhältnis der Bauern zum Baron, der doch der sozialen Schicht des Grafen angehört, läßt vermuten, daß nur die Persönlichkeit des Grafen zum Widerspruch reizt. Lüth wäre ganz und gar bereit, den Zins zu bringen, wenn nicht der Baron vom Grafen beleidigt worden wäre. Auch Lüdering neigt zu ähnlicher Stellungnahme. Vielleicht machen Rodemann und Mattens eine Ausnahme; Rodemann ist ein Revolutionärstyp, der heißes Blut bekommt, wenn er nur etwas von Herren hört. Aber er ist unsympathisch gezeichnet; die Liebe des Dichters gehört ihm nicht. Und das ist letzten Endes entscheidend.

Damit ist auch die soziale Stellung des Grafen bejaht; er soll ein gerechter und guter Herr sein, die Bauern sollen ihm in Zukunft den gesetzlichen Zins bringen, dann wird sich für alle Teile ein gesundes Zusammenleben herausbilden. Die vergangenen zehn Jahre unter dem Baron sind der Beweis, daß die bestehende soziale Ordnung beiden Teilen Vorteil bringt. Es werden Dinge angeführt, die diese Vorteile beleuchten: der Ansporn, den das Vorbild der gräflichen Güter für die Bauern bedeutet, der Nutzen des weiteren Blicks. Aber diese Frage wird nicht rationalistisch diskutiert, sie bleibt im Hintergrund. Es gibt Herren und Bauern, das war immer so, und da es nicht nur erträglich, sondern sogar nützlich ist, soll es so bleiben.

Das soziale Problem ist also nicht behandelt worden; es ist nur die Grundlage, auf der andere Probleme sich entwickeln. Die vorhandene patriarchalische Gesellschaftsordnung wird voll bejaht. Ihre Mängel werden aufgezeigt, aber auf die Unvollkommenheit einzelner Menschen zurückgeführt.

c) Recht.

Wieder ist Werner der Sprecher für die Bauern. Er ist gekommen, um sich sein Recht zu wahren. Gleich zu Beginn des I. Aktes wird seine Auffassung durch Franz beleuchtet. Franz meint, wenn der Graf bei guter Laune ist, wird er dem Bauern den Hof einfach schenken. Aber das will Werner nicht. Er will seinen Hof, der ihm „zukommt", rechtmäßig zurück erhalten und niemandem zu Dank verpflichtet sein. Der Graf aber, so meint Franz, hat seine eigene Rechtsauffassung. „Recht, dat is son schönes Wurt, aber de Graf hett, wie mi schient, nich recht Fiduz dartau". — Man hat gesagt, daß der Rechtsbegriff der Bauern starr sei. Wirklich lassen sich hierfür Beweise aufzeigen. Der verhängnisvolle Zettel mit dem Dekret ist herumgetragen worden; die Bauern aber, die alle im Krug sitzen, haben ihn noch nicht gesehen. Sie wollen deshalb, außer Rodemann, noch nicht aufs Schloß gehen, obgleich sie alle wissen, daß der Zettel wirklich geschrieben worden ist. Erst nach langer Ueberlegung brechen sie auf. Als nun der Baron kommt und erklärt, daß das Dekret nicht gilt, da macht das zwar Eindruck auf die Bauern, aber Lüdering hält dem entgegen, daß der Zettel doch immer geschrieben bliebe, und was man schreibe, das überlege man erst. Lüdering kann „schreeben Schrift" nicht lesen, aber seine Achtung davor ist groß. Trotzdem finden sich alle bereit, ihre Waffen fortzuwerfen und den Grafen erst anzuhören. Die Ueberlegung siegt, wenn auch erst spät, über den starren Rechtsstandpunkt. — Rodemann hat den Hof Werners dem alten Grafen abgekauft, als dieser schon verrückt war; daher ist der Kauf ungültig. Das aber gibt Rodemann nicht zu. Er hat dem Grafen die 60 Taler in die Hand gezählt und damit den Hof erworben. Der Baron hält ihm vor, daß er ja das Geld zurückerhalten habe. Aber er lehnt die „Lumpenschillings" ab. Dasselbe gute Geld, das er gab, ist nun plötzlich Bagatelle. Der starre Rechtsstandpunkt soll gelten. — Die Bauern sind durchaus willig, den Zins späterhin zu bezahlen, „as't sick schicken deit". Lüth hätte sogar die Forderung des Grafen ausgeführt, wenn nicht der Graf den Baron beleidigt hätte. So haben wir hier eine Abstufung innerhalb

der Bauernschaft. Auf der einen Seite schärfste Ablehnung, auf der anderen gutmütige Zustimmung.

Die Bauern können für ihre Weigerung keinen Rechtsgrund aufweisen. In die eigentliche Problematik ist die Diskussion des Rechtsbegriffs also nicht einbezogen. Stavenhagen schreibt, daß der Graf den Zins „halb zu fordern berechtigt ist, halb nicht". Der Rechtsstreit ist auch nur Mittel, eine ganz andere Problematik zu entwickeln. Trotzdem ist eine klare Stellungnahme des Dichters zu erweisen. Das Recht soll nach altem Herkommen und mit gutem Willen angewandt werden unter Achtung des Kontrahenten, nicht starr und rechthaberisch. Der Baron ist es vor allem, der im Sinne des Dichters handelt. Er steht auf jenem sittlichen Grunde, er hat jene ruhige Ueberlegung und den Willen zum Guten, die den anderen allen mangeln.

d) Religion.

Was an religiösem Gehalt nachzuweisen ist, ist in seinem Umfange äußerst dürftig. Trotzdem läßt sich mit Sicherheit eine feste Auffassung herausstellen. So viel auch an philosophischen Gedanken und Glaubenssätzen in den hd. Fassungen noch vorhanden war — Stavenhagen hat fast alles späterhin gestrichen. Wenige Ueberreste finden wir noch, die z. T. erst ganz verständlich werden, wenn wir die ursprünglichen Texte heranziehen.

Der Baron ist früher einmal Pastor gewesen und hat, weil er nicht etwas predigen wollte, an das er nicht glaubte, seinen Beruf aufgegeben. Trotzdem gilt er immer noch als der „Pastr". Und deshalb begegnen ihm die meisten Bauern mit Mißtrauen. Vgl. S. 22: Mattens: „Gauht mi mit denn! Vun fiensten Regen ward'n am iersten natt, un von frumme Lüd am iersten bedraugen." Werner teilt diese Ansicht nicht; wenigstens, wenn sie sich auf den Baron bezieht: „Hei is nich frumm un hät, so lang as ick em kenn dauh, noch kein Minschen bedragen." Seine Auffassung zeigt, daß das Mißtrauen dem Baron gegenüber mehr dem Pastor als dem Junker gilt. Die Frömmigkeit ist verdächtig. Wenn wir sehen, wie abstoßend sie in dem geizigen und gemeinen Panschow Gestalt annimmt, so ist uns diese Folgerung durchaus verständlich. Das Wesen des

Barons wird vom Dichter in vollem Umfange bejaht. Seine Frömmigkeit ist die Güte seines Wesens. Die Abneigung der Bauern richtet sich jedoch nicht gegen die Bibel; an zwei Stellen wird sie von ihnen in positivem Sinne zitiert. Die Kirche lehnt der Dichter entschieden ab, wenn sie Institution um ihrer selbst willen sein will. Doch wird diesen Fragen nirgends bis zu eingehender Stellungnahme nachgegangen. Hier offenbart sich der Unterschied gegen Anzengruber, dessen Dramen Stavenhagen selber als vorbildlich für sich bezeichnet hat, allerdings nicht gerade in Bezug auf den „D.M."; während dort das religiöse Gefühl Problem ist, tritt es hier nur auf, um das Bild der Menschen zu vervollständigen. Doch ist der Dichter nicht nur Beobachter; er wertet entschieden. Er vertritt die reife Güte, reine Menschlichkeit. Der Kirchenglaube bedeutet ihm ohne diese Innerlichkeit nichts.

Züge religiösen Aberglaubens finden sich vereinzelt. Werner glaubt fest an die Geschichte von der Seele der Maitresse des alten Grafen, die im Grab keine Ruhe finden kann, deshalb vom Scharfrichter in einem Häckselsack eingefangen und in Taufwasser ersäuft wird. Natürlich werden die Sakramente der Kirche von den Bauern in einer Art abergläubischer Scheu geachtet. Besonderheiten finden sich hier nicht.

e) Leben und Tod.

Was kein Mensch vermocht hatte, das vollbringt der Tod: die Sinneswandlung der Menschen. „De reine Herrgott" ist der Graf nach seinem Tode für die Bauern, der beste aller Menschen. Niemand denkt mehr an die Vorgänge in jüngster Vergangenheit. Die Gestalt des Grafen, nun in weite Ferne gerückt, ungefährlich und mit Geheimnissen des Jenseits umgeben, ist Phantasiegestalt. Sie hat nichts Menschliches mehr an sich: gerade die Zwiespältigkeit, die Polarität des Lebens fehlt ihr, aber so lieben ihn die Bauern; er gehört nicht mehr der Welt an, in der man um Recht und Pflicht, um Mein und Dein streitet.

Der Tod ist ihnen heilig. Der Wirt will den aufgebahrten Grafen noch einmal erschießen, weil es ihn ärgert, daß er ihn nicht selber hat töten dürfen. Da schlägt ihm Lüdering sein Gewehr über den Kopf „Schinner, is hei

nich dod naug?!" Und Maak sagt dazu: „Dat wier recht so! Denn Deubel ok! wecker Minsch mag sick denn an' Dodigen vergriepen?!" Wie der Baron nun kommt, sagt Lüdering: „Wi hem't nich dahn", und voller Abscheu werfen alle ihre Waffen aus dem Fenster. Lüdering beschließt sofort, den Zins zu bringen, und fast alle folgen ihm darin. Auch soll der Graf „as sick't förn Grafen schickt" beerdigt werden.

Die zweite Szene des 4. Aktes zeigt die Ehrfurcht vor dem Tode, die nur Mattens und Rodemann nicht teilen. Rodemann zieht sich durch sein freches Reden geradezu den Abscheu der anderen zu: „De Dod kümmt uk vör dien Dör", rufen sie ihm zu. Doch auch die Pietät ist begrenzt: dem Leben bleibt ein Anteil vorbehalten, die Freude soll die Trauer von Bitterkeit frei halten. Die Mägde kichern und lachen heimlich auf dem Wege vom Begräbnis, die Komödianten dürfen spielen, als die Bauern von der Beerdigung des Grafen zurückkehren. Selbst der Baron hat nichts dagegen einzuwenden.

Das Leben ist wirr und bunt, ist drohend und daher muß man ihm stark gegenüber stehen; der Tod aber ist friedlich, ist ungefährlich. Mit der Gefährlichkeit des Grafen schwindet auch das absprechende Urteil der Bauern über ihn. Der Tod ist eine Macht, der man nicht trotzen kann; man muß gut zu ihm sein, sonst könnte er uns selber treffen und für Frevel bestrafen. Uraltes Gut mag im Volk nachleben. Mir scheint entscheidend zu sein, daß Tod Ferne bedeutet. Alles, was fern ist, ist gut. Alte, aber ewig wirkende Vorstellungen von dem Licht der Ferne, sei sie zeitlich oder räumlich, leben in den Bauern.

f) Problem.

Damit aber sind wir bei Werten des Gehalts angelangt, die unmittelbar zum Problem des Stückes hinführen. Es war schon früher davon die Rede, daß die Beziehungen zwischen Graf und Bauern, die zum Konflikt führen, besonderer Art sein müssen. Sozialer Gegensatz, rechtliche Verwicklungen waren als unwesentlich erkannt. Die Frage der Vererbung spielt keine entscheidende Rolle; die Gründe

müssen seelischer Natur sein. Sie ergeben sich bei der Betrachtung des Selbstbewußtseins der Menschen, dessen Grundlage wir deshalb einer genaueren Betrachtung unterziehen müssen.

Der Graf spricht zu Anfang in seiner Rede [135]) aus, was ihn veranlaßt hat, sein unsinniges Fest zu feiern. Es ist bezeichnend, daß er weiß, daß der Baron mit seinem Handeln nicht einverstanden ist. Er will nichts als beweisen, daß er tatsächlich der Herr ist. Nur weil er feiern darf, feiert er. Erinnerungen an seine Kindheitsträume (II. Akt) zeigen uns, daß er ein sehr früh ausgeprägtes Verlangen nach Ungebundenheit hatte. Die Erfahrungen mit seinem Vater, die Demütigung, die dieser erlitten hat, fördern diesen Trieb. Aber anstatt ihn jetzt so zu betätigen, daß sein ganzes Wesen dadurch ausgefüllt wird, anstatt die Güter mit fester Hand anzugreifen, will er die Frucht vorwegnehmen und sogleich den Höhepunkt seiner Macht genießen. Was alles bestimmt ihn dazu?

Ganz gewiß spielt der vom Vater ererbte Hang zu Leichtsinn und Maßlosigkeit eine Rolle. Aber es besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen beiden: der Vater wird als Säufer und Spieler geschildert, seine Gestalt ist durchaus unsympathisch. Der junge Graf aber ist im ganzen sympathisch. Die vererbten Eigenschaften sind (für seine Persönlichkeit) sekundärer Art, d. h. sie würden zurückgedrängt sein, wenn nicht sonst ein Mangel vorläge. Der wahre Grund für sein Verhalten liegt in der Struktur seines Selbstbewußtseins.

Sein Ich ist nicht einheitlich, sondern in zwei Hälften gespalten, in einen handelnden und einen beobachtenden, fordernden Teil. Der Graf handelt nun aus dem Bestreben, beide Teile in Harmonie zueinander zu bringen. Die Harmonie bedeutet Stimmung, bedeutet Gefühl der Einheit des Selbstbewußtseins. Die Einheit ist dann erreicht, wenn das Gefühl des Herrschens besteht, das Ziel und Sehnsucht langer Jahre war.

Der Vorgang ist folgender: der beobachtende Teil ist wach, er befiehlt dem handelnden, den Herrn zu spielen. Höhepunkt der Stimmung. Das Herrschaftsgefühl ist erreicht und bleibt erhalten, solange die Umwelt in gleicher

135) „D. M." 1. Akt.

Harmonie und Stimmung ist und das Gewissen nicht geweckt wird. Sobald aber bei den Bauern oder den Gästen Unstimmigkeiten auftreten, sobald der Baron an halb vergessene Dinge und an ernste Pflichten erinnert, sinkt die Stimmung ab. Die Harmonie ist gestört — nicht so sehr durch die Auflehnung der Bauern, als vielmehr durch einfachen Bruch der Stimmung, die in der Festgesellschaft herrschte. Nur so ist es erklärlich, daß der Graf solange seine freundliche Stellung den Bauern gegenüber behält. Immer wieder versucht er, Harmonie zwischen allen Personen herzustellen und damit sein eigenes Persönlichkeitsgefühl. Und erst dann, als seine Stellung als Herr wirklich gefährdet ist, d.h. als er auch bei größtem Bemühen die Stimmung in sich selber nicht mehr erzeugen kann, da tritt er gegen die Bauern auf. Entscheidend ist: es ist nicht sein Wunsch gewesen, die Bauern unter sich zu zwingen; im Gegenteil: es ist ihm unangenehm, er hätte es gerne vermieden. Damit ist klar erwiesen, daß eine Absicht, die Bauern zu knebeln, nie vorhanden war. Er sagt ja selbst, daß die Bauern ihn dazu gezwungen haben. Von Willkür oder Anmaßung kann nicht die Rede sein. Das Streben zum Genuß des Selbstgefühls, der Harmonie ist der Ausgangspunkt allen Geschehens.

So spielt auch die Vererbung schlechter Eigenschaften vom Vater her nur insofern eine Rolle, als sie die Kluft zwischen den beiden Bewußtseinshälften vertieft, ihre Vereinigung erschwert.

Der alte Graf war ein geschlossener Mensch. Seine Triebe hatten die absolute Herrschaft über ihn erlangt und brachten ihn zum Ruin. Er hatte kein zweites Ich.

Und gleich ihm sind die Bauern. Zwar haben sie, was dem alten Grafen fehlte, ein Gewissen. Aber sonst haben sie keine Kämpfe um den Bestand ihres Ich auszukämpfen; sie streiten nur mit der Außenwelt. Sie sind „runde" Menschen, in sich geschlossen ein jeder. Was sie mit dem Grafen gemeinsam haben, ist die natürliche rassische Anlage, die von Stavenhagen zum Eigentum und Kennzeichen des Deutschtums gemacht wird. Darüber w. u. S. 93. So sind also beide, Graf wie Bauern, in den gleichen Kreis biologischer Not-

wendigkeit gestellt. Was sie trennt, ist ihr verschiedenes Verhältnis zur Kultur.

Die Basis des Bauerntums ist die Scholle. Sie ist ein fester Grund mit festen Ansprüchen. Die Notwendigkeit, ihm die Lebensmöglichkeit abzuringen, ist eindeutig und erfordert nichts als die Ueberlegung der Zweckmäßigkeit der Mittel. Das Verhältnis zum Boden ist also zweckbestimmt. Wir konnten oben (S. 79) feststellen, daß eine metaphysische Bindung, wenn überhaupt vorhanden, meistens unbewußt ist. Wir sahen ferner, daß jede andere Bindung entweder rein dogmatisch ist, oder auf der Basis einfacher Menschlichkeit liegt. Entscheidend ist, daß es keine Problematik, sondern nur eine Tatsächlichkeit gibt.

Was nun den Grafen angeht, so ist er von dieser Einfachheit und Eindeutigkeit weit entfernt. Er hat seine Jugend in Berlin zugebracht, ist mit der Bildung der Zeit in engster Berührung gewesen und hat deren ganze Zwiespältigkeit und Fragwürdigkeit in sich aufgenommen[136]). Zur wahren „Bildung" ist er nicht durchgedrungen. Einfache, gerade Begriffe kennt er nicht mehr. Was ist Eigentum? fragt er; die Philosophen haben den Menschen den Kopf verdreht[137]). Die Stellung des Menschen überhaupt ist fragwürdig geworden. Auf der Suche nach festem Halt treibt solche Anschauungsweise zur Abkehr von der Wirklichkeit; sie führt dazu, die Realität der Dinge überhaupt zu leugnen und nur noch eine Wirklichkeit des Gefühls anzuerkennen, eines Gefühls, das von den Dingen losgelöst ist und frei treibend sich allem verbinden kann. Der Wille, den Herrn zu spielen, ist das beherrschende Gefühl. Um aber zu einem Genuß des Gefühls zu kommen, muß es als solches bewußt gemacht werden; das Ich spaltet sich in handelndes und genießendes, anschauendes. Die Freude am Handeln (Bauern) weicht der Freude am Genuß.

Gewiß; auch das Handeln der Bauern ist gefühlsbestimmt, die Richtung auf das Gefühl ist beiden gemeinsam. Aber ihr Gefühl ist fest mit dem Handeln verknüpft, ihr Tun ist „naiv" gegenüber dem „sentimentalischen" des

136) Vgl. Becker, a. a. O. S. 40. Becker unterscheidet nicht Anlage und Ausbildung.

137) Strempel weist auf **Stavenhagens** Ablehnung Nietzsches hin. (Strempel Msc.)

Grafen. Und das sollte hier aufgezeigt werden. Den Kampf zweier Arten von Menschen, die nach ihren Grundanschauungen verschieden sind, erleben wir. Die unverbildeten, tatkräftigen und mit der Heimat verbundenen Bauern wehren sich gegen den im Innern haltlosen, schwankenden Grafen, der sein Eigentum so willkürlich und leichtsinnig aufs Spiel setzt. Zwei Welten streiten gegeneinander, zwei ganz verschiedene Lebenskreise berühren sich. Das ist der Sinn des Dramas, — wenigstens zu einem Teil. Es ist sein ernster Sinn. Wie wir sehen werden, hat es auch einen heiteren, denn es ist ja eine Komödie.

Der Gegensatz der Schichten ist aber zugleich Gegensatz der Zeiten. Diese Tatsache wird angedeutet durch die Stellung des alten Grafen an der Seite der Bauern. (s. o. S. 89.) Der Hinweis auf kulturgeschichtliche Verhältnisse scheint uns hier notwendig zu sein. Wir finden eine volle Parallele in der Antithese Realismus und Impressionismus.

Wenn der Realismus sich der Grundlagen der Erkenntnismöglichkeit noch ganz sicher war, wenn es für ihn überhaupt Erkenntnis noch wirklich gab, so ging dem Impressionismus auch dieser letzte Halt verloren. Wahre Erkenntnis sei, — da der Mensch Teil der Natur sei und also in ihr verhaftet, — nicht möglich. An ihre Stelle trat das Gefühl und, da das Gefühl stets subjektiv begrenzt ist, die völlige Unsicherheit in der Stellung des Menschen den Dingen gegenüber. Das Handeln ist wertlos, da es die Dinge angeht; Wert hat allein das Gefühl von den Dingen. So ist der Mensch ganz in sich selbst beschlossen, ohne festen Halt und in stetem Mißverhältnis zur dinglichen Welt, das verhängnisvoll werden kann. In solcher Lage sehen wir den Grafen.

Wenn wir hier die Wandlungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Grundlage unseres Dramas machen, so ist uns klar, daß wir im Sinne des Stückes einen Anachronismus begehen. Um 1852 ist noch nichts von diesen Dingen in die Erscheinung getreten. Wir müssen vielmehr die Erfahrungen des Dichters und die Verhältnisse seiner Zeit zum Ausgangspunkt machen. Schon Adolf Bartels bemerkt in seiner frühen Schrift

über Stavenhagen[138]), daß der Graf wesentliche Züge von Stavenhagen selber trägt, ohne sie jedoch im einzelnen zu nennen[139]). Stavenhagens Verhältnis zur Berliner Intelligenz, zu dem Kreis um O. Brahm und Jacobowski mag von ähnlichen Zweifeln beschattet gewesen sein, wie das des Grafen zu seinen Berliner Lehrern. Dem ungelehrten, einfachen Dichter war die Bildung vorwiegend gleichbedeutend mit Auflösung und Zerfall. Ihn, dem es schwer werden mußte, zu wirklicher Bildung durchzudringen, befiel immer wieder die Sehnsucht nach einfachen, natürlichen Verhältnissen. Der „Dütsche Michel" ist geschrieben aus diesem Heimweh nicht nur zu dem „eigentlichen Deutschen", sondern viel mehr zu dem Einfachen und Unkomplizierten. Dabei mußte durch die Beschäftigung mit altdeutscher Literatur dies als „deutsch", die Welt der Bildung aber als „undeutsch" empfunden werden. Die Kämpfe des Dramas sind in Stavenhagens eigener Brust ausgetragen worden. Er selbst stand, wie der Graf, zwischen Bildung und Boden, er stand an der Schwelle zwischen naiver und sentimentalischer Weltschau, zwischen Land und Stadt. Und so kehrte er, bevor er in der „Mudder Mews" und dem „Rugen Hoff" sich endgültig für die „Kultur" entschied, im „D.M." noch einmal zur „Natur" zurück. Aber das Stück zeigt noch den Zwiespalt, es bedeutet einen Wendepunkt in Stavenhagens Leben. Aus Sehnsucht ist es geboren, aus Angst und Not.

Wenn bei der Figur des Grafen die persönliche Not des Dichters fühlbar wurde, so sehen wir ihn bei der Darstellung der Bauern, die „für das deutsche Volk stehen", mit der reinen Freude am Gestalten beim Werk. Ja, sogar der Graf selber gehört zu einem großen Teil zu den Bauern. Der Zwiespalt der Gestalt, von dem immer wieder zu berichten war, offenbart sich auch im Gehalt. Stavenhagen ist, wie andere schon richtig erkannten, zwar vorwiegend naiver Gestalter. Aber die vorhergehenden Ausführungen haben doch gezeigt, was bisher meistens übersehen wurde, daß gerade in der Rolle des Grafen sich in großem Maße eigenes Leben auswirkte. Reine Freude am Leben und tiefes Sinnen

138) a. a. O. S. 67.
139) Auffallend ist die Aehnlichkeit des Grafen mit dem Charakter Wilhelms II.

über die Stellung des Menschen zum Leben sind die Wurzeln unseres Stückes. Jene „Darstellung" des deutschen Menschen also zieht auch den Grafen zu den Bauern hinüber; er bildet mit ihnen zusammen eine Gruppe gleicher rassischer Beschaffenheit. Also nicht nur Gegensätzliches tifft aufeinander, sondern auch Gleiches. Gleiche Menschen verstehen sich nicht, und gerade darum, weil sie sich gleich sind! Das ist neben der Gegensätzlichkeit und Kulturschichten der andere Grund zum Konflikt; beides greift ineinander in der Person des Grafen.

Charakteristisch für die Bauern ist die Einseitigkeit ihrer Blickrichtung. Sie alle sehen in keiner Weise ein, daß sie sich ändern müssen, damit ein erträgliches Verhältnis geschaffen werden kann, daß überhaupt an sie eine solche Forderung gestellt werden kann. Daher handeln sie fast alle sofort, ohne mit einem Gedanken die Berechtigung einer Forderung von außen zu überprüfen. Ihr Wesen ist so fest und ihre Kritik an sich selber so gering, daß ihr Blick nur starr auf die Umwelt fällt. Es fehlt ihnen an Objektivität. So nur kann es geschehen, daß sie am Grafen gerade das tadeln, was sie selber in großem Maße besitzen: den Uebermut und die Willkür.

Diese Einseitigkeit des Blickpunktes ist so stark, daß keine Erinnerung früherer Erfahrungen sie beheben kann. Das Urteil rundet sich nicht. Als der Graf tot ist, sieht man in ihm nur den guten Menschen; alles Vergangene ist durchaus vergessen. — Diese starke Eindringlichkeit des Denkens, die zur Uebertreibung, zur Maßlosigkeit führt, kann nur durch den Eingriff autoritärer Gewalten aufgehoben werden. Ueberlegung hat solche Wandlung nicht zur Folge. Und das Neue, das jene Gewalten an die Stelle des Alten setzten, wird nun mit gleicher Inbrunst und Ausschließlichkeit ergriffen. In unserem Fall ist der Tod die absolute Macht. Sie ist so stark, daß sie in den Bauern die ganz neue Blickrichtung erzeugt, und erst das Erscheinen des Grafen im 5. Akt, also das Fallen der Autorität Tod, lenkt die Gemüter sofort wieder in die alten Bahnen zurück.

Die Ausschließlichkeit des Handelns aber setzt Ausschließlichkeit der Wertung voraus. Absoluter Wert ist der Schein. Die unmittelbare Wirkung auf das Gefühl

ist bestimmend. Das Gefühl reagiert auf den ersten, flüchtigen Eindruck, es ist elementar. Damit ist der Art der Reaktion im einzelnen Freiheit gelassen. Sie ist abhängig von den rassischen und herkömmlichen Bindungen des Individuums. Wenn Bauern und Graf in fast gleicher Weise reagieren, so deshalb, weil beide Bedingungen für sie gemeinsam zutreffen.

Auf diesen Voraussetzungen bauen sich alle anderen Wesensteile auf. Dazu gehören: Sinn für das werdende und Wachsende, für Bewegung; Neigung zum Unklaren und Unbegrenzten, zum Geheimnis und zur Ferne. Erkenntnis erfordert klare Scheidung, Form. Gefühl will Fließendes, Grenzenloses. Erkenntnis begreift den Tod als Tatsache, Gefühl als Ereignis. Gefühl stellt Funktion über Eigenschaft, Unklares über Klares; nicht so sehr die Rechtsverletzung des Grafen ist Anlaß zum Aufstand der Bauern, als vielmehr die Art und Weise, in der sie geschieht. Und umgekehrt fordert der Graf nur darum den Zins, weil die Bauern frech und übermütig werden. Weder Tod noch Rechtsbruch sind tatsächlich erfolgt; nur ihr Schein ist Ursache der Verwicklungen.

Aber unser Drama begnügt sich nicht mit der Darstellung des Unzulänglichen. Immer hat Stavenhagen den Weg zur Auflösung des Zwiespalts, den Weg zur Harmonie gezeigt. Einen einzigen wirklich reifen Menschen zeigt er uns: den Baron. Er bedeutet für den Grafen wie auch für die Bauern Ziel einer Entwicklung, die freilich nur der Graf, nicht die Bauern, zeigen. Er, selbst von dem ganzen Zwiespalt des Seins erfüllt, der den Grafen quält, hat die Harmonie auf der Basis tiefer Erkenntnis und großer Liebe erreicht. Keine der vielen Verwicklungen berührt ihn in seinem Wesenskern. Nur deshalb, und weil er, selbst ein „Deutscher", auch die Bauern versteht, kann er unbeschadet überall ausgleichen und vermitteln. Die Bauern freilich werden sich nicht ändern. Sie sind und bleiben die ewig Närrischen. Der Graf aber ist wirklich durch das „Stahlbad der Läuterung" gegangen, er allein zeigt eine Entwicklung.

So tritt uns auch hier wieder jener Zwiespalt der dichterischen Absicht entgegen: nur darzustellen und daneben doch ein Ziel zu zeigen.

Zweiteilig also ist das Problem, zweiteilig das Ziel. Der Zwiespalt von „Natur" und „Kultur" wird am Grafen gezeigt, seine Auflösung in der Figur des Barons; und gleichzeitig wird eine Darstellung der „Natur" allein gegeben, wie sie in den Bauern verkörpert ist. Wird der Graf je die Höhe der Weltschau des Barons erreichen? Die Enge der Verbundenheit seines Wesens mit dem der Bauern macht ihm diesen Weg zum Ziel schwer. Er steht erst am Anfang.

Kapitel 6. Humor.

Nachdem so das Wesentliche des Gehalts umrissen ist, wenden wir uns der inneren Form seiner Darstellung zu. Und da tritt uns sofort die Frage nach der Form des Humors entgegen. Holl unterscheidet in seiner „Geschichte des deutschen Lustspiels"[140]) Komik, Humor und Satire. Humor setze immer eine Weltanschauung voraus, Komik nicht. Komisch sei die Welt, wenn sie in ihrer Verkehrtheit lediglich dargestellt wird; humorvoll aber werde sie, wenn ein Ethos die Darstellung erwärmt, wenn aus überlegener Geisteshaltung heraus gesehen wird: die „erlebte Unvollkommenheit" sei Humor; lediglich „erkannte" jedoch Satire. Humor sei einheitlich; Satire, aus Vergleich geboren und mit den Sinne oder dem Intellekt erfaßt, zweiheitlich. Daher wird Humor versöhnen, wird lächeln machen, Satire Lachen oder Schadenfreude erregen. Jeder echte Humorist bezieht sich in den Kreis des Lächerlichgemachten ein; der Satiriker steht draußen und spottet. — Komik aber ist neutral; sie verursacht nur reines Lachen.

Wir sehen alle drei Gattungen im „D.M." gemischt. Situationskomik (2. Akt, 2. Teil) und Spott (Köster, Franz) sind beide in reinster Form vorhanden. Die Hauptgestalten wirken komisch, weil sie es ihrer Natur nach sind. Was Holl[141]) von Johann Rist sagt, trifft auch auf

140) Leipzig 1923.
141) a. a. O. S. 94.

den „D.M." zu: „Nicht die Komik, sondern die Naturwahrheit ist . . . das Hauptziel, aber mit der Naturwahrheit stellt sich die Komik von selber ein." Die Parallele zu Rist ist nichts Zufälliges. Beide, auch Stavenhagen, wollten ja das niederdeutsche Volk darstellen; es kann uns nicht wundern, wenn sie zu gleicher Gestaltung kamen.

Die Komik erhebt sich, soweit sie die Bauern betrifft, zu der vollen Höhe des Humors. Satirische Behandlung hat eigentlich nur der Wirt erfahren, weniger Köster und Franz.

Aber außer dem Humor, der aus den Gestalten selber quillt, gibt es noch eine andere Art, die nur mittelbar durch die Charaktere bedingt ist.

Im 2. und 5. Akt nimmt, wie wir sahen [142]), die Handlung einen überraschenden Weg; sie ist nicht mehr allein bestimmt durch die Charaktere. Und hier erst entsteht das wahrhaft Komische des Stückes. Der Graf ist tot; man vergöttert ihn darum. Da kommen die Komödianten und spielen sein Leben. Der Darsteller des Grafen spricht unvorteilhaft von diesem und sagt darin nichts als die Wahrheit. Die Bauern aber bezeichnen seine Worte als Lüge. Jetzt sind sie über das erregt, was bei ihnen, wenn es früher gesagt worden wäre, große Befriedigung verursacht hätte. Der Schauspieler aber, der den Grafen so beschuldigt, ist der Graf selber! Damit ist höchste Komik, größte Humorwirkung erreicht. Der Graf bekennt seine Schuld und wird deswegen verprügelt. Früher wollten ihn die Bauern töten, weil er seine Schuld nicht einsah, jetzt, weil er sie zugibt. Und schuld an all dem ist ein Irrtum — der Tod, schuld an allem ist die Weltfremdheit, die alle Dinge zu falscher Zeit tut. Bis zuletzt wissen die Bauern nicht recht, ob sie einen Schauspieler oder ihren Grafen schlagen — eine wundervolle, symbolhafte Gestaltung des Unvermögens, Sein und Schein zu trennen.

Holl unterscheidet zwei Arten von Lustspielen [143]). „Es gibt", sagt er, „im Grunde trotz zahlreicher Spielarten nur zwei Richtungen des Lustspiels, entweder es

142) Vgl. S. 65/66.
143) a. a. O., S. 125/26.

ist phantastisch im Stile Shakespeares, oder es ist realistisch im Stile Molières. Die realistische Komödie ist aber eine dichterische Spiegelung der tatsächlichen Welt in ihren menschlichen Vertretern. Die phantastische Komödie hält sich in erster Linie an die Handlungen, sie sind ihr ein Ausschnitt des Welttreibens im Ganzen und spiegeln daher das Weltsein unmittelbar. Die realistische Komödie dagegen hält sich in erster Linie an die Personen, sie sind in ihrer körperlichen Abgeschlossenheit am ehesten als Wirklichkeit zu erfassen. Der Sinn des Weltseins ergibt sich aus deren im Metaphysischen wurzelnden Charakteren. Die phantastische Komödie geht aus von dem Geschehen, die realistische Komödie von dem im Menschen verkörperten Geist. Sie braucht daher mehr als jene ein nationales gesellschaftliches Milieu, eine Gesamtheit standes- oder klassenbewußter Vertreter, um ihrer Abspiegelungsaufgabe Breite und Tiefe verleihen zu können."

Der „D.M." ist unzweifelhaft in der Hauptsache eine realistische Komödie. Das Milieu, das Holl als Grundlage einer solchen fordert, ist gegeben. Wir sahen oben, wie sehr die „Handlung" zurücktrat — soweit sie die Bauern angeht. Wir sahen aber auch, daß der 5. Akt sich gerade durch stärkeres Hervortreten der „Handlung" auszeichnete. Hier liegt der Uebergang von der realistischen zur phantastischen Komödie, der sich schon im 2. Akt bemerkbar machte. Der 5. Akt rückt den im Zwange des Milieus befindlichen Sinn in die Weite der Welt. Hier erst wird die Bauernkomödie zur menschlichen Komödie, hier löst sie sich von der Scholle niederdeutschen Landes und wird zur Komödie allgemein deutschen Lebens, ja, des Lebens überhaupt.

Wer also sagt, daß das Stück mit dem 4. Akt zu Ende sei, läßt alles Erwähnte unbeachtet. Wenn aber von einem Bruch vor dem letzten Akt gesprochen wird, der die Einheitlichkeit der Wirkung störe, so müssen wir dem zustimmen. Der Uebergang von der Komik Rists zu der Shakespeares ist zu schroff, als daß wir ihn als möglich und erträglich empfinden könnten. Wir wissen, daß Stavenhagen die Vermischung beider Arten erstrebt hat, und er hat sie ja auch in gewissem Grade erreicht. Die Akte 2 und 5 zeigen dies. Aber im ganzen ist es ihm

doch nicht gelungen.[144]) Ein Gefühl des Mißbehagens, des Unaufgelösten, unfertiger Mischung überkommt den Zuschauer. „Shakespeare" und „Molière" haben sich nicht völlig verschmolzen.

Es scheint, wenn Stavenhagen von „Märchenstimmung" spricht, daß er dann „Shakespeare" meint, daß er Phantastik, Handlung im Sinne hat. Und dieser „Shakespeare" soll nichts anderes, als die Enge des niederdeutschen Bauernmilieus erweitern zur größeren Welt.[145]) Weltweite — das ist es, was das Stück jenseits bäuerlicher Begrenztheit gewinnen soll. Und mit ihr eine gewisse Unschwere, Beschwingtheit.

Auch hier also begegnet uns die Polarität der Gestaltung: parallel den beiden Arten von Handlung, die wir bereits näher bestimmt haben, gehen die beiden Formen des Humors. Diese Parallelität ist notwendig, nicht zufällig. Streng psychologischer Folge kann nur Humor aus den Charakteren, freier, launiger Handlung nur Humor der Welt, Komik der Weltordnung und Unordnung entsprechen.

Humor bedeutet Auflösung des Schmerzes, bedeutet Vernichtung des Leids durch die Betrachtung von übergeordneter Stellung. „Die Wurzel des Humors ist selbsterlebtes Leid"[146]). Stavenhagen wollte im „D. M." auch die ernste Seite des Lebens darstellen; es sollte, wie er selbst über „Piepers" einmal sagt[147]), Lust neben Leid stehen. Er weist auf den 4. Akt des Jürgen Piepers hin. Wenn aber im „D.M." eine wirkliche Verschmelzung beider Teile erreicht wurde, so im „Piepers" noch durchaus nicht. Die ernste Handlung Goldwisch-Piepers ist umrahmt von heiterem Wirtshausgetriebe. Piepers selber mit dem belasteten Gewissen und Goldwisch mit seinen Anspielungen wirken durch Kontrast zu den Block und Ge-

144) Viel besser gelang es ihm in den Entwürfen, die den Grafen als Bettler an der Leiche des Bettlers auftreten lassen, die die Figur des Eugen Ballhorn und andere zeigen! Vgl. Teil I dieser Arbeit.

145) Vgl. Stavenhagens Bemerkung in einem Brief an Brahm: „Die dramatische Kunst drängt doch über das Intime des Milieustückes hinaus." Becker, a. a. O. S. 51.

146) Holl, a. a. O. S. 194.

147) Brief an Werner vom 22. 4. 1901.

nossen. Personen der eigentlichen Handlung sind nur Goldwisch und Piepers. Im „D.M.", vor allem im 3. Akt, sind jedoch alle Personen an der Handlung beteiligt, jedenfalls wissen sie von ihr. Ernst und Heiterkeit sind in denselben Menschen vereinigt, sind nicht an verschiedene Spieler verteilt. Komik und Tragik mischen sich also völlig, gehen wirklich „hart ineinander". Das ist aber nur möglich, weil — und das ist der Komödie gemäß — die Schuld des Grafen nicht wie die des Piepers offenbar, sondern fraglich ist. Daher ist der ganze Akt in offener Spannung, in gedämpfter Gegensätzlichkeit gehalten. Jeder sieht die Schlechtigkeit des Grafen mit seinen Augen, größer oder kleiner, ernster oder harmloser. Der Heiterkeit bleibt Raum. Die Menschen selber also, als Träger der ewigen Polarität des Lebens, vereinigen Komik und Tragik in sich. Es spiegelt sich im Verhältnis von Schmerz und Ernst die ursprüngliche Zweiseitigkeit alles Lebendigen, sein ewiges Werden, seine Unzulänglichkeit und Unfaßbarkeit.

Es sind die realistischen Teile des Stückes, die die heiter-ernste Mischung zeigen. Zuweilen sogar vergessen wir, daß wir eine Komödie vor uns haben. Der 5. Akt aber ist eine echte Komödie; das Possenhafte, Komische herrscht vor, das Ernste tritt zurück. Die Seltsamkeit der Welt zeigt er, mehr als die des Menschen.

Kapitel 7. Beziehung von Gehalt und Gestalt.

Die Frage, die am Schlusse des Abschnittes „Kritik der Handlung" gestellt worden ist, kann erst jetzt abschließend beantwortet werden, nachdem die Züge des Gehalts dargelegt worden sind.

Die Untersuchung der Form ergab zwiespältigen Bau, die des Gehalts Zwiespalt des Problems; nähere Betrachtung zeigt, daß beide sich bedingen [148]).

Der der Erde fest verwurzelte Charakter der Bauern,

148) Becker, a. a. O. S. 52 weist schon darauf hin, ohne Einzelheiten zu bieten, da seine Arbeit andere Ziele verfolgt.

sein Konservatismus, die Enge seines Gesichtskreises spiegelt sich wieder in der Stetigkeit und Gleichmäßigkeit, mit der die Bauerngruppe durch das Stück hindurchgeht. Völlig symmetrisch ist sie angeordnet. Ihre Handlung ist von lückenloser Folge, die Beweggründe sind von notwendiger Psychologie. Ihre Charaktere bestimmen den Fortgang, der Realismus der Darstellung entspricht ihrem knorrigen Wesen.

Anders der Graf. Sein unstetes Wesen, der Mangel an Bindung an absoluter Werte, gewinnt Gestalt in der willkürlichen Art seiner Funktion im Drama. „Seine" Handlung entbehrt darum häufig jeder psychologischen Notwendigkeit, sie ist unstet, wie der Charakter ihres Trägers. Sie ist auch „aktiver" als die der Bauern; der Graf, der etwas *will*, muß beweglicher sein als die Bauern, die etwas *sind*. So ist die Asymmetrie der Grafenhandlung Ausdruck dessen.

Bei der Behandlung der Komik wurde schon auf Züge hingewiesen, die in diesen Zusammenhang gehören. Wir unterschieden Humor aus den Charakteren (Bauern) und aus der Handlung (Graf).

Zwei Menschentypen treten einander gegenüber, die trotz aller Gemeinsamkeit so verschieden sind. Im Wesen des Dramas liegt es, die Gegensätze stärker zu beachten als die Bindungen. Die Bauern sind fest und hart geworden, sie können sich nicht ändern; so kann auch das Drama eine Entwicklung nicht bieten, es kann nur darstellen. Der Graf aber ist weich, unfertig, allem zugänglich, entwicklungsfähig; seine Entwicklung wird uns gezeigt. Die Bauernschaft erscheint uns wie ein Fels, an dem der Graf sich den Kopf blutig stößt.

So ist die scheinbar willkürliche Form des Dramas Ausdruck seines Gehalts. Wir haben es mit einem Drama von organischer Gestaltung zu tun. Die Form ist nur *seine* Form, die nur *seinem* Gehalt entspricht. Sie ist aus dem Gehalt abgeleitet, ist daher einmalig.

Die Mängel, die so oft gerügt wurden, — schlechte oder ungenügende Motivierung, sprunghafte Handlung usw. offenbaren sich uns somit weit weniger als Mängel denn als notwendige Form eines entsprechenden Gehalts. Gewiß, nicht alles löst sich in positivem Sinne. Gerade

das, was sonst als Vorteil erscheinen mag, — der fast gleichmäßig realistische Sprachstil —, muß uns als Mangel erscheinen. Im Verlaufe der Darstellung wurde schon darauf hingewiesen.

Kapitel 8. Versuch einer Typenbestimmung.

Nachdem Form und Sinn unseres Dramas in ihrem Wesen und auch in ihrer Beziehung zueinander aufgezeigt worden sind, mag es wünschenswert erscheinen, das so Gewonnene in einen übergeordneten Zusammenhang zu stellen. Gerade bei einem so wenig einheitlichen und klar überschaubaren Kunstwerk, wie es der „D.M." ist, muß es aufschlußreich sein, den Kunstwillen des Dichters in seiner einfachsten Prägung darzustellen, mit anderen Worten, zu versuchen, das Drama einer bestimmten, schon für andere Dichtung festgelegten typischen Form zuzuweisen. Dabei machen wir nicht den geringsten Anspruch auf völlige Eindeutigkeit; nur die wesentlichen Belange wollen wir heranziehen, nur zeigen, um der Klarheit und Ordnung willen, bei welchen Gruppen von Kunstwerken wir ähnliche künstlerische Absicht finden.

Wir halten uns an O. Walzels Typen[149]). Er sondert deren drei:

I. „Der Gehalt wird durch seine Gestaltung emporgehoben in eine Schicht, die vom Leben abrückt. Nicht setzt sich Leben unmittelbar in Worte um, sondern es findet einen abstrakten, begrifflich vereinfachenden Ausdruck." („Iphigenie", „Tasso").

II. „Das innere Leben wird erfaßt in dem Augenblick, in dem es an die Oberfläche tritt . . . Notwendig ist dann, daß die Bewegtheit des Lebens auch der Gestalt organisch sich einprägt .... Ein Werden drückt sich aus, auch wenn nur ein einziger Augenblick erfaßt wird." (Gerhard Hauptmann, Schnitzler.)

149) a. a. O. S. 391 ff.

III. „In dem Gehalt liegt eine pathetische Spannung, der, wenn nicht rein begriffliche Umgrenzung, doch ideelle Abstraktion vom Leben eigen ist, keineswegs hingebungsvolles Erlauschen des Lebens . . . Teilt dieser dritte Typus mit dem zweiten die Bewegtheit und die Abneigung gegen scharf umrissene Begriffe, so trennt er sich vom zweiten wie Erregtheit von Stille . . . Er besitzt eine machtvollere Dynamik."
(Shakespeare, der junge Schiller.)

Dem Typus I können wir unmöglich eine Verwandtschaft zur Gestaltungsart des „D.M." zuschreiben. Das hat unsere Untersuchung ganz klar ergeben. Er fällt von vornherein aus der Betrachtung fort.

Schwieriger ist die Zuordnung zu einem der beiden anderen Typen. Wenn Walzel als Beispiel einerseits Hauptmann, andererseits Shakespeare zitiert, so sind wir geneigt, im „D.M." eine Kreuzung beider Typen zu vermuten. Die Betrachtung unter rein sprachstilistischen Gesichtspunkten muß sich allerdings fast eindeutig für den Typus II entscheiden. Der sprachliche Ausdruck folgt stets dem Werden und Fluß des Lebens; zu pathetischem Schwung erhebt er sich nie[150]). Wirklich wird das Leben erfaßt, wenn es „an die Oberfläche tritt". — Aber wir sahen ja oben schon die Unzulänglichkeit der Sprache innerhalb der übrigen künstlerischen Funktionen. Und so zeigt denn auch das Werk als Ganzes nicht nur jene Stille, jenes stete Nachgeben aller Lebensbewegungen, jene ruhige Bewegtheit. Es zeigt durchaus auch barocke Gestaltung von „machtvollerer Dynamik". Wir müssen uns hier wieder jenes Zwiespalts der Form erinnern, der begründet lag in der Unentschiedenheit in der Wahl des Helden[151]). Und wir müssen zum vollen Verständnis diesmal die beiden ersten Fassungen des Stückes betrachten, die später gleichsam ineinander geflossen sind. Nicht reinlich, aber doch erkennbar zeigen „der deutsche Michel" Neigung zum Typus III, die „Bauern" zu Typus II. Ueberall da, wo, wie in der 1. hochdeutschen Fassung, der Graf und der Baron in der Handlung hervortreten, gewinnt sofort das Werk shakespearsche Dynamik und eine Art

150) Vgl. S. 77/78.
151) Vgl. S. 56.

von „ideeller Abstraktion vom Leben." Das zeigt anfangs sogar auch die Sprache. In den „Bauern" jedoch herrscht mehr „hingebungsvolles Erlauschen des Lebens" als pathetischer Schwung. Da, wo Stavenhagen Entwicklung gibt, wo er, wie wir sahen, aus der Kraft eigenen Lebensschmerzes gestaltet, kommt er zu „barocker", wo er aber nur darstellt, zu „impressionistischer" Ausdrucksweise. Wo Stavenhagen, wie er sagt, deutsche Eigenart geben will, folgt er Hauptmann; wo er uns aber sittlichen Kampf, menschliches Streben und menschlichen Irrtum allgemein vor Augen führt, geht er auf Shakespeares Wegen. Beide Absichten sind im „D.M." verwirklicht worden.

Auch hier wieder sehen wir den Zwiespalt des Werkes deutlich werden. Es läßt sich nur mit allergrößtem Zwang einem der drei Typen zuweisen. Wir tun es deshalb nicht. Es bildet, wenn man so will, einen eigenen Typus, der zwischen dem 2. und dem 3. derjenigen Walzels liegt.

Aber da es nicht vollendet in der Form, da es nicht völlig ausgereift ist, dürfen solche Folgerungen nicht gezogen werden. Wir begreifen jedoch, welch seltsames und eigenartiges Gebilde wir vor uns haben[152]), und wir können verstehen, wenn er gerade dieses Werk am meisten geliebt und ihm einen so großen Teil seiner Arbeit gewidmet hat.

152) Auch unter des Dichters übrigen Werken nimmt es eine Sonderstellung ein. Vor allem „Mudder Mews" entspricht völlig dem Typus II.

Bauern: .....
Graf: – – – – (+ + +)

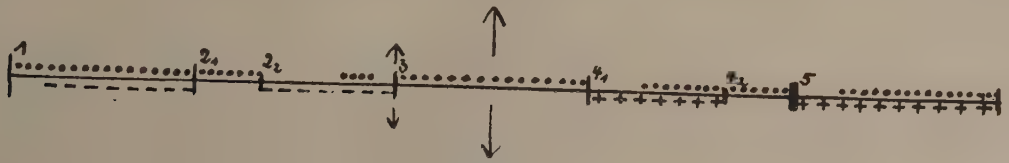


Fig. I

vgl. S. 55

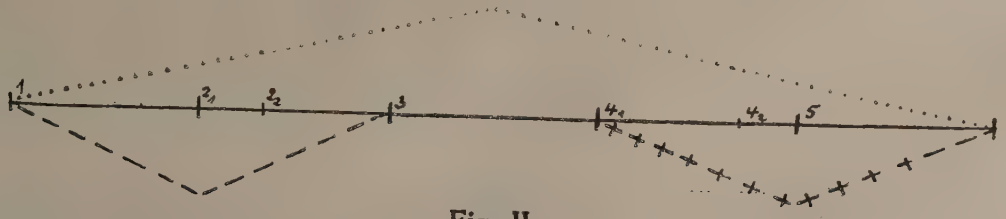


Fig. II

vgl. S. 57

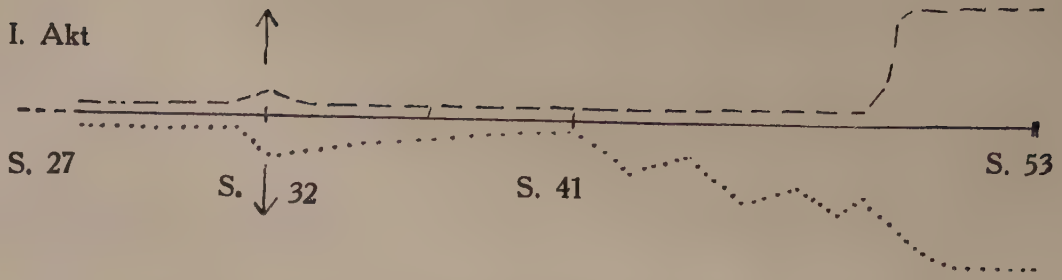


Fig. III

vgl. S. 59

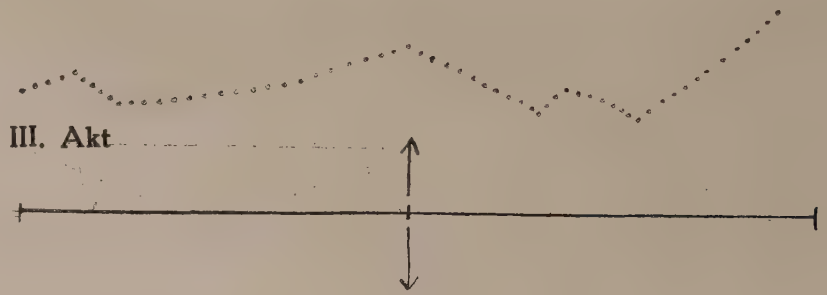


Fig. IV

vgl. S. 62

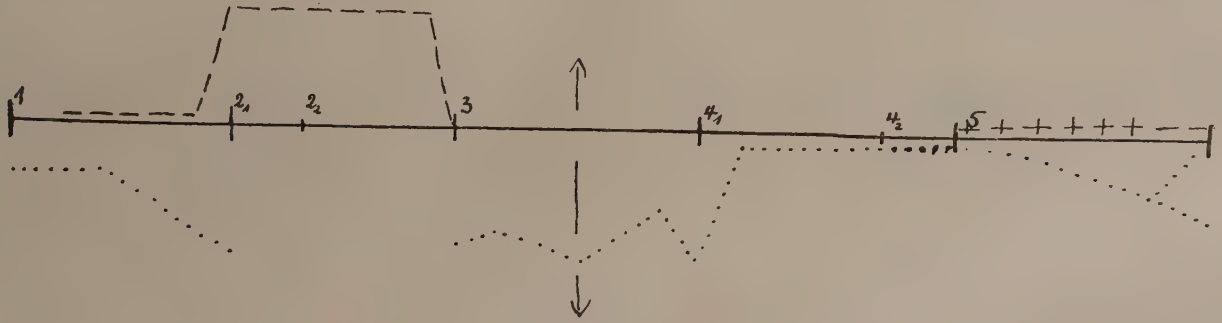


Fig. V

vgl. S. 62

Lebenslauf

Ich, Walter Johannes Schröder, wurde am 12. Mai 1910 als Sohn des Kaufmannes Martin Wilhelm Schröder in Dahmen (Mecklenburg) geboren, bin ev. luth. Glaubens und besitze die deutsche Staatsangehörigkeit. Ich besuchte eine Privatschule in Dahmen und danach die Oberrealschule in Kiel und Rostock. Ostern 1929 bestand ich die Reifeprüfung und studierte seitdem in Rostock (SS. 1929, WS. 1929/30), Hamburg (SS. 1930) und wiederum in Rostock (WS. 1930/31 — SS. 1933). Meine Studienfächer sind: Germanistik, Geschichte, Volkskunde.

Meine akademischen Lehrer waren die Herren Professoren und Dozenten: Anschütz, Cassirer, Ebbinghaus, Flemming, Frahm, Golther, Hohl, Huscher, Katz, Lauffer, v. Lücken, Petsch, Sauer, Schüssler, Sedlmaier, Spangenberg, Teuchert, Vetter, Weissgerber.

Herrn Professor Teuchert bin ich für die Anregung zu dem Thema der Untersuchung und für manche freundliche Hilfe zu herzlichem Dank verpflichtet.